

El tiempo en la narración

Claves para organizar
la trama y crear una estructura eficaz
en el cuento o la novela



ALBA

Índice

Silvia Adela Kohan

El tiempo en la narración

Claves para organizar la trama y crear una estructura eficaz
en el cuento o la novela

ALBA

1
La historia narrada

Un relato está hecho de sucesos en el tiempo. Se puede desear contar una historia tal como la historia fue, pero siempre acaba siendo una convención. Cualquier situación que yo cuente que «me pasó» o «pasó» ya tiene una estructura, una serie de elecciones; empiezo a contarla por unos datos en lugar de otros. De forma consciente o inconsciente, es una construcción. No hay historia que no tenga un montaje. Con eso juegan los escritores. De ahí, también, el placer de escribir.

Narrar es disponer acontecimientos en el tiempo: el tiempo de la ficción transforma a su antojo el tiempo del calendario. Los acontecimientos del relato constituyen un proceso temporal; ocurren durante un cierto período y se suceden en un cierto orden. En suma, el tiempo determina en buena medida dicho montaje: el ritmo, el movimiento, la estructura, la ambientación, el espacio y el personaje de la historia narrada.

Un componente esencial

Estás a punto de comenzar una novela o acabas de escribir el primer borrador de un cuento. En ambos casos, tuviste una primera revelación, una frase que alguien dijo al pasar, un ademán insólito que te conmovió, una cara, un recuerdo, un sueño, una idea poderosa que estalla en tu mente y se expande rumbo a tu corazón, se adueña de tu mano que la despliega en la página o en la pantalla. Sufres por no ser más veloz al plasmar ese cúmulo de palabras que se agolpan en una masa todavía informe. Pero al final lo consigues: unos cuantos párrafos contienen esa historia que pugnaba por salir a la superficie. Ahora comienzas a preguntarte si tendrá más fuerza narrada en primera o en tercera persona, si el protagonista es el verdadero protagonista o se impone uno de los personajes secundarios, si la sitúas geográficamente en un lugar preciso o impreciso. Bien, son las preguntas que todo escritor se hace. Sumadas a éstas, hay otras sobre las que puedes reflexionar con este libro: si te conviene escribir el relato (una novela o un

cuento) en presente o en pasado, qué aporta el futuro en una narración, si es realmente una historia situada en la actualidad en forma ambigua o te conviene precisar una época particular, a qué momento de la vida del personaje corresponde lo narrado, todas son claves fundamentales que puedes analizar y seleccionar.

«Hay una cosa muy misteriosa pero muy cotidiana. Todo el mundo participa de ello, todo el mundo lo conoce, pero muy pocos se paran a pensarlo. Casi todos se limitan a tomarlo como viene, sin hacer preguntas. Esta cosa es el tiempo. Hay calendarios y relojes para medirlo, pero eso significa poco porque todos sabemos que, unas veces, una hora puede parecernos una eternidad, y otras, en cambio, pasa en un instante; depende de lo que hagamos durante esa hora. Porque el tiempo es vida. Y la vida reside en el corazón» dice Michael Ende en *Momo*.

Cualquiera que se haya propuesto contar una historia, incluso un sencillo acontecimiento vivido, sabe que hay una serie de pequeños dilemas que genera el «ponerse a contar», como dónde contar lo que se cuenta o con qué tono contarlo, qué detalles destacar y, sobre todo, las cuestiones vinculadas con el paso del tiempo real al de la narración: la dosificación de la información, la tensión, el ritmo, los tiempos verbales y el flujo total de la novela o el cuento. De eso se trata.

El tiempo objetivo

Hay quien sueña con volver al pasado cercano para enmendar su vida, mientras que otros desearían estar ya en el futuro para olvidar su vida actual. El escritor tiene esa ventaja, habita el tiempo que prefiera imaginariamente. H. G. Wells se atrevió a hablar de una máquina del tiempo que podría aportar más beneficios a la Humanidad que ningún otro invento.

De hecho, la noción de temporalidad surge de la conciencia humana y se manifiesta simbólicamente en la literatura.

Nada hay más objetivo que el tiempo (irreversible y unidireccional), el que se puede medir por el reloj: horas, días…, como lo concibe Newton *:* «El tiempo absoluto, verdadero y matemático, en sí y por su propia naturaleza sin relación a nada externo, fluye uniformemente».

El tiempo objetivo es una clasificación del hombre, una necesidad creada por la sociedad, una justificación para medir los hechos en el espacio. Es el tiempo convencional: medido y distribuido en horas, minutos y segundos; en días, meses, años y siglos. Incluye el tiempo de las estaciones regido por el movimiento de los astros y la alternancia entre el día y la noche. El horario, el calendario, pueden modificarse a voluntad, dentro de una flexibilidad basada en hechos naturales como son el día, la noche, las estaciones, etc. El sol es el punto de referencia imaginario marcado por el hombre como base de su teoría del tiempo; marca el inicio de una fecha, que va evolucionando y cuenta, en un código numérico, el espacio temporal entre ese punto cero de partida y el momento presente en que el hombre se encuentra. Según las religiones de las diferentes culturas, este punto cero de partida se ha distribuido de una manera u otra: es la diferencia de calendarios entre culturas, como la occidental, la islámica, la china, etc.

La medida del tiempo marca el movimiento y el envejecimiento.

El tiempo subjetivo

A la vez, nada más subjetivo que el tiempo cuando la espera lo demora y la emoción lo acelera. La percepción que se tiene del paso del tiempo (a veces, una hora se hace interminable), tal como lo concibe san Agustín, es un fenómeno interior: «¿Quién hay que niegue que los futuros no existen aún? Sin embargo, ya existe en el alma espera de cosas futuras. Y ¿quién hay que niegue que las cosas pasadas ya no existen? Sin embargo, existe todavía en el alma la memoria de cosas pasadas. Y ¿quién hay que niegue que el tiempo presente carece de espacio, ya que pasa en un instante? Y, sin embargo, perdura la atención por donde pasa», y coincide con Kant. Bergson lo concibe como duración: «¿Se ha pensado, sin desnaturalizarla, acortar la duración de una melodía? La vida interior es esta melodía misma».

Se escribe según el tiempo subjetivo, el que exige el relato. Dice Gérard Genette: «Una de las funciones del relato es transformar un tiempo en otro tiempo». Es el llamado «tiempo psicológico»: corresponde a las sensaciones temporales internas, que varían de un individuo a otro, de un estado anímico a otro.

Es un tiempo interior, ajeno a los ritmos externos.

Martin Heidegger habla de intratemporalidad (tiempo episódico y lineal), historicidad (correspondiente a la existencia del hombre en el mundo) y tiempo interior, que se sitúa en el presente y, según él, es el verdadero tiempo.

Henri Bergson dice que el tiempo se percibe a través de la intuición y es vivido como duración.

Edmund Husserl opone al tiempo cósmico el fenomenológico, que es el tiempo de las vivencias.

Stravinski habla también de tiempo «psicológico» y de tiempo «ontológico», mientras que Rudolf Kassner habla de un tiempo «vivido» y de un tiempo «medido».

Como sugiere Mario Vargas Llosa: «El tiempo de las novelas es un tiempo construido a partir del tiempo psicológico, no del cronológico; un tiempo subjetivo al que la artesanía del novelista da apariencia de objetividad, consiguiendo de este modo que su novela tome distancia y se diferencie del mundo real. Lo importante es saber que en toda novela hay un punto de vista espacial, otro temporal y otro de nivel de realidad, y que, aunque muchas veces no sea muy notorio, los tres son esencialmente autónomos, diferentes uno de otro, y que de la manera como se armonizan y combinan resulta aquella coherencia interna que es el poder de persuasión de una novela.

Si un novelista, a la hora de contar una historia, no se impone ciertos límites (es decir, si no se resigna a esconder ciertos datos), la historia que cuenta no tendría principio ni fin».

Aparentemente, el tiempo de la vida fluye sin pausas; el tiempo de la conciencia es caótico. Dice Ernesto Sábato: «La conciencia del hombre es atemporal, contiene el presente pero es un presente lastrado de pasado y cargado de proyectos para el futuro, y todo se da en un bloque indivisible y confuso».

Del tiempo real al literario

Al concebir el tiempo, lo reducimos a una sucesión de instantes. El instante es un punto en la línea imaginaria del tiempo, una sucesión cronológica en la que se inscribe la biografía de cada hombre en el mundo y toda la historia de la Humanidad.

El «ahora» funciona como señal del tiempo presente,

intercalado entre el antes y el después. Es puntual e irrepetible y deslinda dos negaciones temporales: «ya no» (correspondiente al antes) y «todavía no» (correspondiente al después).

Antes .... Ahora .... Después

Pasado .... Presente .... Futuro

Ya no .... Ahora .... Todavía no

Lo único de lo cual se tiene claro conocimiento es de lo que ya ha pasado; el presente es una fracción infinitesimal de tiempo y el futuro no es aún una cosa concreta.

Narrar es relatar hechos que se produjeron a lo largo del tiempo. Las acciones suceden en el tiempo a unos personajes y están encaminadas hacia un desenlace.

Una historia está hecha de tiempo. Relatar consiste en instalar un tiempo imaginario en el tiempo de la realidad.

Los sucesos y las acciones de los personajes dependen más de la forma en que se construya el discurso verbal que de los hechos en sí mismos.

> Se puede crear la ilusión del tiempo real, del paso del tiempo y la evolución de los personajes, a través de algunos mecanismos. Sin embargo, ten en cuenta que el tiempo de la narración en ningún caso puede coincidir con el tiempo de la realidad; siempre es ficción.

La historia del relato

Un texto narrativo, especialmente una novela, marca una distinción entre el tiempo de la historia, el del relato, el de la escritura y el de la lectura.

La novela y el cuento evocan forzosamente un pasado, puesto que lo narrado es anterior al momento de la lectura, y narran hechos sucesivos para el lector, aunque no lo sean desde el punto de vista argumental.

En cualquier caso, a la historia del relato corresponde un tiempo de la historia narrada, uno del relato mismo (o del discurso), uno de la escritura y uno de la lectura.

El tiempo de la historia

Corresponde al momento y a la época en que suceden los hechos narrados, al tiempo que dura dicha historia y a su

condición, externa o interna (la externa es individual o social y coincide con el tiempo del reloj y el calendario; la interna es psíquica y emocional).

Presenta los hechos a través de una sucesión cronológica de acciones relacionadas según causa y efecto y no siempre coincide con el tiempo del relato.

El paso del tiempo se indica mediante fórmulas que señalan la sucesión de los acontecimientos («aquel día»; «una semana antes»); mediante la transformación de los personajes y mediante referencias a momentos concretos.

El tiempo del relato o del discurso narrativo

Es la organización del tiempo dentro del cuento o la novela. Es la manera en que el relato da cuenta de la historia narrada, la disposición del acontecer de la narración en el discurso. El narrador organiza el tiempo de la historia con el fin de instaurar una temporalidad estética.

Por lo tanto, puede respetar el orden cronológico o alterar la sucesión de acontecimientos: una misma historia puede narrarse de maneras diversas.

Los experimentos con el tiempo han sido posiblemente los más llamativos en la renovación de las técnicas narrativas. Se ha conseguido incorporar a la ficción, de un modo creíble para el lector, el tiempo convencional y el de la conciencia.

El escritor, de acuerdo con las necesidades del relato, fragmenta, tergiversa, transforma el tiempo cronológico. Así, en una narración, un lunes no necesariamente sigue a un domingo, ni 1992 a 1991. De hecho, hay novelas que comienzan en un período actual y terminan en un pasado remoto; respuestas que llegan antes que la carta o novelas en las que el lector conoce el final desde el principio. En un relato se pueden suceder años y siglos en pocas páginas, y un minuto puede durar muchas horas de lectura.

El tiempo de la ficción se permite lo que es impensable en el tiempo real: transgrede la línea cronológica.

Se puede indicar el tiempo de la historia de forma explícita, señalando la fecha con sus referentes específicos, como lo intentó, por ejemplo, Georges Perec hasta la exasperación, cuando escribió un libro tratando de agotar todo lo que ocurría

en un lugar a medida que ocurría: en la plaza Saint-Sulpice de París entre el 18 y el 20 de octubre de 1974; pero se dio por vencido, es imposible.

O se puede hacer de forma implícita, como lo hace Vercors (Jean Bruller), en *El silencio del mar* , que relata la ocupación alemana y muestra la relación entre dos enemigos de la Segunda Guerra Mundial (un soldado alemán que se instala en la casa de un francés que vive con su sobrina) sin referirse a la Segunda Guerra Mundial, pero, sin embargo, consigue que el lector la perciba durante toda la lectura.

El tiempo de la escritura

Es el correspondiente a la producción del texto.

¿Se puede hablar de mejores o peores condiciones para escribir?

¿Qué momento prefieren y cómo distribuyen el tiempo los escritores? ¿Cuánto tiempo absorbe la escritura de una historia completa?

Muchos dicen que el cuento se escribe de un tirón o «de una sentada», y que, de no ser así, le faltaría la intensidad y la tensión que todo cuento exige. Sin embargo, cada escritor instituye su propio proceso. Así, también un cuento puede llevar un tiempo largo de elaboración después de la escritura del primer borrador, que sí tal vez se escribe de una vez. Ese primer borrador se puede dar por acabado o se puede expandir tanto como el hecho narrado y el sentido del mismo lo requieran. En todo caso, generalmente, la primera escritura nunca es la definitiva; conviene dejar descansar el material y decidir qué se puede eliminar, ampliar o cambiar, que son las operaciones básicas de la corrección.

En cuanto a la novela, suele llevar años.

Vicente Blasco Ibáñez dice: «Yo llevo en mí mi novela durante mucho tiempo, a veces dos o tres años, y, cuando llega el momento del parto, me asalta como una fiebre puerperal y escribo mi libro».

Puede ser que uno tenga claro qué pretende escribir, pero concretarlo lleva su largo proceso, como le sucedió a Robert Penn Warren: «Algo que leo o veo se me queda en la cabeza unos cinco o seis años. Recuerdo siempre la fecha, el lugar, la

habitación, la carretera, cuando me chocó por primera vez (...). Cualquier libro que empiezo comienza con un fogonazo, pero tarda mucho en cobrar forma. Todas las primeras versiones de uno están en la cabeza, de modo que para cuando uno se sienta a escribir ya hay alguna frase elaborada en el cerebro».

Por su parte, Lawrence Durrell dice: «Pasé quince años esperando a que llegara *El cuarteto de Alejandría* . Recibí señales que anunciaban que venía, fue una especie de sentimiento premonitorio de que un día uno iba a poner toda su fuerza en un golpe particular. Pero había que ser paciente y esperar, y dejar que se formara y no moverlo cuando estaba en la primera etapa gelatinosa y podía uno arruinarlo trabajándolo antes de tiempo. Eso explica por qué he permanecido tanto tiempo en el servicio diplomático, escribiendo otras cosas para mantener la máquina funcionando pero esperando pacientemente, hasta que de pronto sentí que había llegado, y ¡pum!».

Y García Márquez suele comentar que le lleva más tiempo la elaboración de la primera página (que debe concentrar de alguna manera la información total) que la novela en sí.

El tiempo de la lectura

El tiempo de la lectura es específico de cada lector e independiente de cuándo se ha escrito el texto. Una obra clásica se caracteriza porque puede leerse de un modo distinto y siempre provechoso en cada época, a pesar de la evolución del pensamiento o de los cambios semánticos que sufren las palabras.

Laurence Sterne incluye esta cuestión en su novela *Tristram Shandy* : «Desde el momento en que mi tío Toby tocó la campanilla y Obadiah recibió la orden de ensillar un caballo y galopar a casa del doctor Slop, el comadrón, había transcurrido una hora y media de lectura tolerable. Poéticamente, pues, he dejado a Obadiah tiempo para ir y volver (considerando, además, la urgencia del viaje) y nadie podría reprocharme nada; claro que, a decir verdad, el hombre no ha hecho quizá nada más que calzarse las botas».

El de la lectura también es el tiempo del escritor en el momento de corregir. Colocarse en el papel de lector de la propia obra, como si no se supiera de qué trata, es la actitud

más adecuada para dicha corrección.

Cómo se lo plantean los escritores

Nuestra vida entera gira en torno al tiempo, los conflictos y las alegrías, todo llega y todo pasa. Los hechos se retrasan, se demoran, y en ocasiones llegan tarde. Se vive el presente, se evoca el pasado, cuyos efectos persisten, y se proyecta en el futuro, de ahí los deseos.

¿El tiempo pasa o transcurre uno en el tiempo? El tiempo contiene lo que nos pasa. Se cuentan historias para «pasar el tiempo».

Una lucha para el ser humano: apresar el instante. Un reto para el escritor: concebir una estructura eficaz a partir de la mejor articulación del tiempo del relato. Se apresa el instante que contiene una vivencia sentimental, de afirmación personal, dulce o amarga. Se capta un recuerdo por las mismas razones. «Colecciono instantes y reminiscencias para amueblar escenas», dice Luis Landero.

El escritor, el guionista o el director de una película pueden hacer el tiempo evidente o inexistente.

A Borges le obsesionaba tiempo y lo equiparaba al hombre mismo: «El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego». Da cuenta de su condición paradójica, en la última estrofa del poema titulado «El reloj de arena»:

Todo lo arrastra y pierde este incansable

Hilo sutil de arena numerosa.

No he de salvarme yo, fortuita cosa

De tiempo, que es materia deleznable

Paul Auster afirma, en *El país de las últimas cosas* : «Durante mucho tiempo, intenté no recordar nada; restringiendo mis pensamientos al presente me sentía más capaz de arreglármelas, más fuerte para evitar lamentaciones. La memoria es una gran trampa, ya ves, y yo hice todo lo posible para mantenerme firme, para asegurarme de que los pensamientos no se escabulleran hacia el pasado»

Juan Rulfo centró el eje de los relatos en la quietud, tras la que se agazapa la violencia y el fatalismo. Con respecto a *Pedro Páramo* , le interesaba escribir la novela evitando la cuestión progresiva, es decir, quería romper con el tiempo y con el espacio, no estar sometido a un plan. Decía que el hecho de tratar con los muertos, que no viven dentro del espacio, le permitía dar esos saltos aparentemente arbitrarios.

Javier Marías dice que hay algo propio de la novela que es elevar el tiempo a la categoría de personaje, y que se propuso dar existencia al tiempo que no percibimos, refiriéndose a su novela *Tu rostro mañana* .

Ernesto Sábato justifica la utilización de la retrospección, la ruptura de la linealidad de la secuencia temporal y la superposición de pasado, presente y futuro desde el punto de vista filosófico y estético, asegurando que corresponde a su propia visión del mundo y del hombre, cuya conciencia es «atemporal, contiene el presente, pero es un presente lastrado en el pasado y cargado de proyectos para el futuro, y todo se da en un bloque indivisible y confuso. De ahí ciertos recursos técnicos que me sentí obligado a utilizar, que hacen el relato a veces un poco confuso, pero que no podía no utilizar».

El tiempo desencadena el mundo narrativo de Almudena Grandes, que dice: *«* Alrededor de los treinta y cinco años, tuve la impresión de que estaba rodeada por personajes de novela, estaba rodeada de gente que estaba obsesionada con la idea de tomar una decisión. Le daba vueltas a la historia y pensé que tenía que ver con la edad, con el plazo de la propia existencia, el absoluto estupor con el que te das cuenta de que has vivido la mitad de tu vida y estás empezando la otra mitad, todavía no tienes grandes dolores, pero de pronto dices: “uy, de eso hace veinte años” y comienzas a preocuparte. Es la crisis que a mí me interesa. El tiempo que te queda, tiempo eternamente angustioso».

José Saramago, en *Ensayo sobre la ceguera* presenta la identidad vinculada a la temporalidad. «La historia relatada se convierte así en una totalidad temporal de características muy particulares, que actúa como mediadora entre el tiempo como paso y el tiempo como duración. Si se puede hablar de identidad temporal de una historia, es menester caracterizarla

como aquello que dura y permanece a través de aquello que pasa y desaparece», afirma.

2
Los formatos literarios

Alguien dijo que, para el escritor, el mundo sólo cobra sentido cuando lo interpreta. Interpretarlo es recrearlo y de ahí surge la intención de plasmarlo mediante un formato u otro. Evidentemente, el tiempo puede ser el generador de la estructura que sostiene el edificio de tu relato.

En el diario íntimo

El texto del diario se diferencia de los otros textos literarios por la explicitación del tiempo. En él se conjugan lo caótico (se puede escribir todo espontáneamente) y lo organizado (los indicadores temporales ordenan el texto).

Se expresa en primera persona, el narrador del diario es un yo protagonista. Su columna vertebral está constituida por las indicaciones de año, mes, día, hora y a veces minutos y segundos que, como su nombre indica, deben ser diarias (consiste en registrar las ideas del día). Una variante es la utilizada en el diario de Jaime Gil de Biedma, donde los límites están marcados por párrafos fragmentarios aislados, con mínimas referencias al día.

Y aunque en el diario íntimo es válido escribir todo, las pautas temporales que lo estructuran son ineludibles (si se eluden deja de ser un diario).

* * *

En algunas partes del diario de Katherine Mansfield se reemplazan las referencias a las fechas por epígrafes o títulos tales como: *Los ríos de la China* ; *La cocinera* ; *La muerte* , etcétera, que cumplen la misma función.

Los tiempos verbales más comunes del diario íntimo son:

El presente del indicativo (tiempo neutro): «Estoy», y el pretérito imperfecto, que refuerza la credibilidad del lector al coincidir el tiempo de la escritura, «ahora», con el tiempo, siempre presente, de la lectura.

Ejemplo:

Estoy triste, me siento inútil, como un dios.

CESARE PAVESE , *El oficio de vivir*

El pretérito perfecto: «He estado» o pretérito imperfecto «estaba / vivía» (es menos común, pero se puede utilizar en un diario de recuerdos).

Ejemplo:

Tempestad de nieve. Estaba trabajando en This Hunger *(El hambre) cuando mi máquina de escribir se estropeó. Salí afuera, a pesar de la nieve, para llevarla a arreglar. Cuando regresé, ya no tenía ganas de continuar describiendo la vida de Djuna en el orfanato y el hambre que había pasado. Me apetecía hablar de la nieve. Describí cada imagen, cada sensación y cada fantasía que había experimentado durante mi paseo. El temporal de nieve me hizo retroceder en el pasado, a mi adolescencia inocente, llena de deseos, a mis dieciséis años, intimidados y tensos. Comparaba mi adolescencia con la fría adolescencia de otros jóvenes de hoy. Todo esto se fusionó: la nieve, el frío del miedo, la frialdad de la virginidad; la pureza, la inocencia, y siempre el imprevisto miedo de desvanecerse bruscamente. Escribí todo lo que tenía que decir. Y cuando acabé, me di cuenta de que había descrito la adolescencia de Djuna, y las adolescentes contradicciones de otros jóvenes. Redacté treinta y ocho páginas sobre la frialdad en la mujer y el hombre, sobre Djuna y el orfanato, su hambre.*

ANAÏS NIN , *Diarios*

En la biografía y las memorias

Biografiar o escribir las memorias es reconstruir parcial o totalmente una vida. ¿Totalmente? Es «totalmente» imposible.

La biografía es una clase de escrito que tiene por objeto historiar vidas específicas. Según Jacques-Louis Douchin, si se admite esta definición, una biografía sería entonces, de alguna manera, una «novela verdadera». Lo cual implica que no puede reducirse a la cronología de los hechos, y la eleva al rango de obra literaria cuyo arte es el de la novela.

Pero, si bien la biografía depende de la imaginación del que la escribe, en mayor medida depende del biografiado.

A menudo en la biografía se incluyen fotos, anécdotas,

testimonios. El libro está estructurado de acuerdo con un período de tiempo dividido en años.

Tampoco las memorias son una copia de la realidad ni muestran la realidad tal como fue. Podrán incluir anécdotas que ocurrieron y datos precisos; en ellas también revivimos el pasado desde el presente; el orden cronológico y el tono testimonial hacen creer al lector que es una trasposición fidedigna, pero también están constituidas por una visión recortada del escritor, que ve los hechos desde su óptica temporal y espacial diferente a la originaria.

Por ejemplo, María Teresa León rememora una parte de su vida junto a Rafael Alberti en París: «Había que evitar a toda costa a la policía francesa si no queríamos terminar en un campo de concentración. Aquella noche habría sido difícil. Estaba sentado junto a los españoles, Albert Sarrault, ministro del Interior de Francia. Con sus ojos estupendos, clavados, en los que cantaban y bailaban, Pablo Picasso. Andrés Mejuto, como nunca divertido, se disfrazó de mujer y cantó los cuplés que hacían exclamar a Picasso: *Ça c'est de mon èpoque* !». Nos ofrece datos que refuerzan la credibilidad, pero, evidentemente, destaca una noche (y de esa noche, ciertos instantes y elimina otros).

Otra variante son las falsas memorias, que consisten en «meterse» en la piel de otro y «recordar» imaginariamente su vida, Marguerite Yourcenar dice: «Pasé gran parte de mi vida tratando de definir, y luego de describir, a este hombre solo y, por otra parte, en relación con todo». Se refiere a la escritura de las *Memorias de Adriano* .

En el relato epistolar

La novela epistolar está construida gracias a un conjunto de cartas fechadas en distintos momentos, como *Las relaciones peligrosas* o *La ciudad y la casa* , de Natalia Ginzburg, o los cuentos *Lejana* y *Sobremesa* , de Julio Cortázar.

Dice Marina Mayoral: «En *Querida amiga* la relación entre los cuentos surge por la forma epistolar. Está construido a base de cartas. De esas cartas, la primera y la última son dos versiones de un mismo hecho. En la primera una mujer le escribe a una escritora contándole su historia de amor: estaba enamorada de

un chico y por motivos sociales no pudo ser y se casó con otro. Para ella, la vida tiene sentido mientras sabe que está vivo el hombre que siempre ha querido. Todo su éxito social está en función de ese amor de su juventud. La última carta es del marido de esa mujer, que le dice a la escritora que está mal informada, que no se puede escribir desde un solo punto de vista y que él le dará el suyo. Entonces el lector se percata de que el marido no es el malo de la película, que las cosas son diferentes y más complejas de lo que había pensado al leer la primera carta».

En el relato de viajes y aventuras

El relato de aventuras es el relato por excelencia, pues parece tender constantemente hacia «lo que puede pasar después».

El tiempo sostiene las peripecias de un héroe que inicia un periplo peligroso, se mete en problemas por rescatar a una doncella, sale en busca de algún tesoro, quiere revelar un misterio, vengar una afrenta o ganar un territorio. *Sandokán,* por ejemplo, empieza con una declaración de tiempo: «Es el 20 de diciembre de 1849 y hay un huracán en el mar de Malasia».

Un elemento fundamental de la aventura es el viaje, el alejamiento de un grupo humano que otorga seguridad: salir del lugar conocido hacia uno desconocido. Hacia lugares alejados, exóticos, peligrosos o desconocidos. En el relato de viaje se indican las etapas, se describe el paisaje en movimiento, como lo hace Gustave Flaubert en *La educación sentimental* , cuando el protagonista, Frédéric, desciende por el Sena hacia Nogent o vuelve en diligencia a París, y en la descripción se hacen indicaciones sobre aspectos del viaje: resbalones, traqueteos, pasos...

Está constituido por un tiempo interno (en el que los personajes se mueven y actúan); uno exterior (el relato va de época en época y de cultura en cultura y se va actualizando); y un tiempo evocado (el relato habla de tiempo: en algunos, el héroe pasa unos instantes con seres peculiares, y cuando vuelve a su mundo han pasado muchos años sin que él lo advierta; en otros, el héroe atraviesa un espejo, vive aventuras y transcurre mucho tiempo, y cuando vuelve a su mundo tan sólo ha pasado un instante).

En el relato de terror

Se puede apelar al tiempo para crear terror. En *El maquinista* , una película de terror, el protagonista lleva un año sin dormir, y es ese dato el que crea la inquietud y el horror.

Puedes trabajar el miedo irracional, que ocurre en el mundo mental del personaje y recurre al presente como tiempo del sueño, por ejemplo, como en *Más que humano* , de Theodore Sturgeon:

Sin palabras: calor con un poco de humedad, pero nunca bastante. Triste: nunca más la oscuridad. Sentimiento de placer, sensación de una posesión muy débil: cuidado, picadura, arañazo. Espera, puedes volver. Diferente, pero casi tan bueno. Sensaciones de sueño: sí, eso es... eso es. Alarma: te has alejado demasiado, vuelve...vuelve... Retorcimiento, interrupción súbita. Todo se precipita, más rápido, más rápido. Me arrastra.

O puedes trabajar el miedo racionalizado, son los relatos de monstruos, cuya aparición se justifica mediante pretextos científicos como mutaciones, extrañas epidemias, aparición de meteoritos, explosiones atómicas, etcétera. Su antecedente más antiguo es el *Frankenstein* de Mary Shelley, y suele utilizar el pretérito indefinido, un tiempo que marca la acción con concisión.

En el relato de ciencia-ficción

El tiempo es la materia prima en el relato de ciencia-ficción.

La ciencia-ficción muestra una civilización futura y hace viajar al lector en el tiempo y en el espacio. Pretende explicar científicamente los universos que presenta. Elimina el presente y sitúa el dramatismo en el porvenir; sus núcleos temáticos son la conquista del espacio, los viajes a través del tiempo y sus personajes típicos: los extraterrestres y el hombre futuro. Dice Robert Silverberg: «Cada época tiene el Papa que se merece... El Papa apropiado para la nuestra es, ciertamente, un robot. Puede que en fechas futuras sea más adecuado elegir una ballena, un automóvil, un gato o una montaña».

Sobre todo en la novela de ciencia-ficción, el futuro es susceptible de ser anticipado y vivido en un presente, dentro de una realidad creada en una escenificación irreal. En el cine, Stanley Kubrick, en *2001, Odisea en el espacio* , muestra una

clara representación anticipada del presente inmediato, el futuro de nuestra sociedad en su afán de la conquista del espacio y la evolución de la era tecnológica en la que vivimos actualmente. Es el punto de referencia del pasado y del presente en un espacio en donde no existe un tiempo real de referencia, excepto la fecha anual que nos sitúa en una época.

Con sus naves espaciales, sus computadoras, sus robots, sus seres extraterrestres, sus monstruos, la ciencia-ficción es una utopía abierta al futuro.

Dice Olaf Stapledon que «para que esa construcción imaginaria de futuros posibles sea poderosa, hemos de sujetar nuestra imaginación a la más rigurosa disciplina. No hemos de trasponer los límites de la cultura particular en que vivimos. Lo meramente fantástico sólo tiene un poder menor. No se trata de buscar la profecía... Únicamente podemos seleccionar una hebra, de toda una maraña de posibilidades igualmente válidas. Pero tenemos que seleccionarla con una finalidad. La actividad a que nos lanzamos no es ciencia, sino arte. Escribir novelas sobre el futuro lejano es intentar contemplar la raza humana en su medio cósmico y abrir nuestros corazones a nuevos valores».

En la ciencia-ficción es común el uso del tiempo presente.

Ejemplo:

–Balística 8 a Base Lunar. He frenado en la zona central del sector 65. La Poryw me indica, mediante señales ópticas, bajas y fisura en el reactor. La tengo localizada a un miliparsec por debajo de mí. Señala que se dispone a expulsar el reactor. Respondo a su petición de asistencia médica. Búsqueda de la tripulación de la Albatros dificultada por la comunicación causada por la nube radioactiva de una temperatura en superficie superior a los 1.200 grados. La Titán Aresterra entra ahora en mi campo de visión adelantándome a plena potencia en dirección al sector 65.

Espero la llegada de la Kobold 702 para iniciar conjuntamente la misión de rescate. Fuera.

STANISLAW LEM , *La Albatros*

En la llamada «ficción especulativa» se manejan hipótesis que permiten acceder al hombre a poderes ilimitados. O se accede a una dimensión intemporal y a descubrimientos milagrosos.

Ejemplo:

A pesar de todo, era un milagro: el primer curso de agua que el hombre había encontrado en Venus. Hutchins ya estaba de rodillas, casi en actitud de oración. Pero sólo cogía gotas del precioso líquido para examinarlo con su microscopio de bolsillo.

–¿Hay algo ahí? –preguntó Jerry ansiosamente.

Hutchins movió la cabeza.

– Si lo hay, es demasiado pequeño para verlo con este instrumento. Te diré más cuando regresemos a la nave.

Selló un tubo de ensayo y lo colocó en la bolsa, tan tiernamente como un minero que hubiese encontrado una pepita guarnecida de oro. Podía resultar –quizá lo fuera– nada más que agua, pero también podía ser un Universo de desconocidas criaturas vivientes, en la primera etapa de su viaje de mil millones de años hacia la inteligencia.

ARTHUR C. CLARKE , *Antes del Edén*

En el relato policiaco

La estructura del relato policiaco depende casi totalmente de la postergación (en el tiempo) de la información principal: el hecho que investigar. El enigma lanzado al comienzo no se descubre hasta el final.

Dice Anderson Imbert: «Un cuento de detectives es fuertemente temporal, puesto que nos da la doble serie de la perpetración de un asesinato y de la investigación que lleva a identificar al asesino, y allí la narración y la descripción son una y la misma cosa. Los detalles descriptivos son inventariados como parte de la acción: la minuciosa descripción de los objetos, el arreglo de una habitación, etcétera, muestran las pistas necesarias para la solución del problema criminológico».

El tiempo es indicador y productor del suspense, a partir de los siguientes artificios:

–El reloj que avanza a favor o en contra del protagonista o de algún personaje secundario.

–El tiempo que pesa sobre el personaje a punto de ser descubierto, o del que es perseguido, o del que persigue, como una espada de Damocles; juega a su favor o en su contra. Y todas estas posibilidades debe planteárselas el escritor.

–El enigma centrado en una fecha y un reloj roto detenido en

una hora que pasa a ser un indicio o señala una hora determinada; la aparición de un cadáver, un dato referido al estado del tiempo, etcétera. Los restantes se van agregando paulatinamente.

Ejemplo:

Es el viernes siete de noviembre. Concarneau está desierto. Por encima de la muralla que rodea la ciudad, en su parte vieja, se distingue el reloj luminoso que marca las once menos cinco.

Hay pleamar. En el puerto, un huracán del suroeste hace que los barcos choquen entre sí. El viento penetra en las calles arrastrando velozmente por el suelo pedazos de papel.

En el muelle de Aiguillón no se percibe luz alguna. Todo aparece cerrado. La población reposa. Sólo están iluminadas tres ventanas del Hotel del Almirante, situadas en el ángulo que forman la plaza y el muelle. No hay persianas, pero a través de los cristales verdosos se distinguen algunas siluetas de clientes rezagados. Cien metros más allá, el carabinero que está de guardia en el muelle los mira con envidia acurrucado en su garito (...)

GEORGES SIMENON , *El perro canelo*

–La exactitud que puede proporcionar el tiempo. El relato policiaco exige datos precisos para lograr estructuras narrativas eficaces y económicas.

Ejemplo:

No tardó más de dos minutos en dar con la sección que buscaba. Se mostraron interesados y muy atentos. Sí, había habido un crimen en Cullen Mews. Habían degollado a un hombre de oreja a oreja con un cuchillo de cortar pan; un crimen horrible. Craven empezó a decirles que había estado sentado al lado del asesino en un cinematógrafo; no podía ser otra persona.

GRAHAM GREENE , *Una salita cerca de la calle Edgware*

–El suspense que puede crear la simultaneidad de los hechos. Mientras una acción sucede, otra se insinúa.

Ejemplo:

Un instante después, la puerta se cerraba a mi espalda y yo me dirigía al coche preguntándome qué tramaba aquella mujer.

SUE GRAFTON , *La escopeta Parker*

–La contradicción, otro mecanismo eficaz para abrir expectativas.

Ejemplo:

–¿Y por qué no ir antes y esperar? Podía tomar el último autobús, llegar a eso de la una y aguardar el momento de la cita. En lugar de hacer eso, camina nueve millas bajo la lluvia y, según dices, no es ningún atleta.

Íbamos a esta altura de nuestra conversación, cuando llegamos al edificio del Ayuntamiento, donde está mi oficina.

HARRY KEMELMAN , *Nueve millas bajo la lluvia*

Haz la prueba

Imagina una serie de datos temporales precisos, como si fueran indicios de una intriga policíaca y utilízalos en el relato que prefieras, policiaco o no.

3
Secretos de la trama

El texto literario nace de un descubrimiento. El escritor descubre que necesita decir algo que sólo puede sugerir a través de un cuento o un poema, o algo que sólo puede perseguir a través de una novela. En cualquier caso, el camino le lleva a indagar, a explorar esa forma de escribirlo que sólo él puede abordar. Es así que cada componente, cada elemento del relato, el lenguaje mismo, son campos aptos para dicha exploración. El factor temporal, en su amplio espectro, es una de esas vías principales para la búsqueda constante que implica el trabajo del escritor.

Si quieres escribir un cuento o una novela

Una novela o un cuento son un conjunto armónico gracias –también– al manejo del tiempo que dosifica el narrador.

En suma, el tiempo determina el relato tanto como lo hacen sus otros componentes esenciales: narrador, personajes, espacio. Organiza la intriga, la trama, la estructura completa de la construcción. Pararte a pensarlo, como dice el narrador de Ende, te conviene porque te permitirá decidir más claramente el esqueleto de tu relato, plantearte en qué momento hará la aparición tu personaje o la duración de tu poema.

* * *

Si quieres contar una historia, has de tener en cuenta una serie de cuestiones asociadas al hecho mismo de contar. Unas se plantean desde el comienzo; otras, más tarde, a medida que el relato avanza. Entre estas cuestiones, que muchas veces se convierten en un verdadero dilema, destacan especialmente:

· El tono de la voz narrativa.

· El punto de vista: desde dónde contar lo que se cuenta.

· El dominio de los detalles: su exceso o su economía

· La elección del espacio.

· La dosificación de la información.

· El manejo del tiempo, vinculado especialmente a la tensión, el ritmo, y el fluir del cuento o la novela.

Exploras el pasado, analizas el presente y anticipas el porvenir. En este sentido, el tiempo es el elemento narrativo fundamental para indicar el avance del relato.

En apariencia, el modo natural de contar una historia es narrarla de principio a final. Pero cualquier historia que se cuente ha de tener una organización equilibrada para mantener el interés del lector (y también del oyente). La historia narrada es un conjunto que podría contarse de otras muchas maneras. En la novela, un cambio de escena, o de capítulo, puede suponer un cambio de tiempo que puede expresar el paso de muchos años, o de pocos días, o de minutos… Y una película que suele durar una hora y media o dos horas puede mostrar a veces una vida entera gracias a ese montaje.

En suma, no hay historia que no tenga ese montaje. Precisamente, en los casos en los que se quiere dotar de una mayor complejidad al relato se suele jugar con el orden temporal de los acontecimientos, entrelazándolos con otros o invirtiéndolos.

> A la hora de construir tu relato, averigua cómo quieres contarlo y no sólo qué quieres contar.

La puesta en marcha

¿Cuándo ocurre? ¿Cuánto dura? ¿Qué momento del protagonista abarca el cuento o la novela? Estos son algunos de los múltiples interrogantes que te plantearás cada vez que estés a punto de encender el motor de tu relato.

No hay personaje de novela que no evolucione en algún sentido. La novela es sucesión y movimiento. El relato, en general, lo es.

La primera dimensión temporal del relato es en qué época sucede la aventura que se cuenta: en la época de las cavernas o en el futuro, en el momento contemporáneo al lector o no. La segunda es cuánto tiempo dura ese cuento contenido en quince páginas, o esa novela contenida en doscientas: una generación, el lapso de una hora…

No es igual que el personaje viva en el Medievo que en la época actual, ni que los acontecimientos sucedan en una hora o en un año, por ejemplo.

Así se lo plantea Don DeLillo, en *Cosmópolis* :

Tuve una primera intuición y empecé a ver que la novela tenía que ser el viaje de un hombre que atraviesa la ciudad por una sola calle, como si siguiera una línea en un solo día. Elegí la calle 47 de Nueva York por la gradación social y por sus especiales condiciones económicas. Recorre el distrito internacional de las Naciones Unidas, las zonas de los bancos y de las agencias de inversión, pasa también por el barrio de los teatros y por la zona de los diamantes, cruza Times Square, con sus pantallas, y de allí a la «Cocina del infierno» y de allí a los cementerios de coches, cerca del río Hudson. Describe una ciudad que parece el primer mundo y al mismo tiempo el tercer mundo: Nueva York. Cosmópolis *transcurre en un solo día, el último de una época, símbolo del intervalo entre el final de la guerra fría y la actual era de terror, de los años 90, cuando el mercado financiero se desploma y la «nueva economía» inicia su agonía.*

Eric Packer es joven, multimillonario, inteligente, egocéntrico y asesor de inversiones. Pero además lee poesía, es un gran coleccionista de arte, habla varios idiomas y, de alguna manera, busca su autodestrucción. Ese día, se enfrenta a dos desafíos: apostar su fortuna contra la subida del yen, y cruzar la ciudad en su limusina para cortarse el pelo. Durante su viaje, queda atrapado en un atasco debido a la llegada del Presidente, el funeral de un ídolo de la música, el rodaje de una película y una violenta manifestación política, se enriquece, se hace pobre como las ratas, conoce a una mujer, se encuentra con viejas amantes, con una manifestación antiglobalización y le surge un problema de próstata, entre otras cosas. Cuando sale de su casa, tiene la intuición de que su vida está en juego.

Así, pues, debes tener en cuenta los siguientes aspectos, de los que los ejemplos dan cuenta:

El período

Se refiere a un tiempo determinado, pasado, presente, contemporáneo o no del narrador.

En este caso, un período de treinta años que le permitió

conocer a fondo a un grupo humano:

Soy un hombre de cierta edad. En los últimos treinta años, mis actividades me han puesto en íntimo contacto con un gremio interesante y hasta singular, del cual, entiendo, nada se ha escrito hasta ahora: el de los amanuenses o copistas judiciales.

HERMAN MELVILLE , *Bartleby, el escribiente*

La estación del año

Una estación, como el otoño, puede permitirte trabajar distintos efectos.

Por ejemplo, en *Fiesta en el jardín* , de Katherine Mansfield:

Y, después de todo, el tiempo era ideal. Si lo hubieran hecho por encargo, no habría resultado un día más perfecto para la fiesta en el jardín. Sin viento, cálido, el cielo sin una nube. Como ocurre a veces al principio del verano, una neblina de oro pálido velaba, apenas, el azul. El jardinero estaba en pie desde el alba, segando el prado y barriéndolo, hasta que el césped y los rosetones chatos y oscuros donde habían estado las margaritas parecieron brillar. En cuanto a las rosas, no se podía negar que habían comprendido que las rosas son las únicas flores que impresionan a la gente en una fiesta en el jardín, las únicas flores que a todos interesan. Cientos, sí, literalmente cientos se habían abierto en la noche; las zarzas verdes estaban inclinadas como si los arcángeles las hubieran visitado.

En *Miss Harriet* , de Guy de Maupassant:

Era otoño. A uno y otro lado del camino se extendían los rastrojos mostrando los tallos del trigo y de la avena segados, como una barba mal afeitada. La bruma, baja, parecía humo desprendido de la tierra. Las alondras piaban revoloteando y otros pajarillos cantaban ocultos entre los matorrales.

Al fin el sol apareció en el horizonte, rojo al principio y, a medida que ascendía, más claro de minuto en minuto; la campiña parecía despertarse y sonreía, sacudiéndose y quitándose la camisa de vapores blancos.

Unos días

Transcurrieron unos días en que ambos se cambiaron palabras animosas, mientras los gestos cautelosos tanteaban cuidadosísimamente para no dar un paso irremediable.

JOSÉ LUIS SAMPEDRO , *Báltico*

Un instante

Un instante puede constituir el nudo de un relato, el indicio que sugiere una posible resolución, una desconexión mental del personaje, la señal de sus deseos, etc.:

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5,30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ , *Crónica de una muerte anunciada*

En un lapso preciso

En *Cinco horas con Mario* , el tiempo del relato está marcado en el título: el relato transcurrirá durante las cinco horas del velatorio del marido de la protagonista.

En un día transcurre *Ulises* , de James Joyce.

Cosmópolis , de Don DeLillo, se vincula con *Ulises* : también es un solo día en la vida del hombre.

> Te conviene imaginar previamente en qué períodos de tiempo y en qué época, en qué momento ocurre la historia que quieres desarrollar, aunque durante su escritura necesites hacer los cambios pertinentes.

En qué parte del relato

Si bien el tiempo teje la trama de una u otra manera, muchos escritores han trabajado su historia a partir de una referencia temporal determinante, lo han hecho en cada capítulo (en una novela) o lo han hecho para resolver el final.

· Al inicio de la novela.

En el conocidísimo primer párrafo de *Cien años de soledad* , que contiene la historia de una estirpe, Gabriel García Márquez consiguió expresar lo que quería gracias a la condensación del pasado, el presente y el futuro.

· Como soporte de algunos capítulos.

El Elfo Patata , de Vladimir Nabokov, es un cuento largo dividido en ocho bloques, de los cuales, el 2 («En los últimos tiempos, Fred se había vuelto melancólico»); el 5 («En aquel día

azul de humo, en aquel sol de agosto, Londres estaba particularmente hermoso»); el 6 («Oscurecía cautelosamente en Londres»); y el 8 («Transcurrieron ocho años. Llegó un domingo y ocurrió en la mañana de aquel domingo») van precedidos por indicaciones que sitúan temporalmente el bloque.

· Como final.

Se puede observar en *Pimienta,* de Naguib Mahfuz:

Pimienta no veía a su padre casi nunca: por la noche ya estaba dormido cuando éste volvía de sus vagabundeos, y por la mañana salía para el café antes de que su padre se hubiese levantado. A pesar de esto, contagiado por el ambiente, se puso triste y lloró.

De pronto recordó lo que había oído por la tarde y se acercó a contárselo a su madre:… que el país estaba lleno de ladrones y que el robo era legal… La mujer no estaba para fantasías; lo apartó, le chilló agriamente que se callara y acabó pegándole una bofetada.

Al despertar a la mañana siguiente, Pimienta había olvidado el día anterior; como si hubiese nacido de nuevo. Se fue para el café, con su paso rápido, sin distraerse.

No era la primera vez que metían a su padre en la cárcel .

Haz la prueba

Confecciona el esquema de tu novela señalando el número de capítulos y el inicio de cada capítulo.

Pregúntate cuáles de ellos pueden comenzar con una referencia temporal cualquiera.

En cuanto a los restantes, podrían comenzar con una acción del protagonista o una referencia al lugar.

Controla que el punto de vista sea el más conveniente.

¿Qué otros mecanismos facilita o produce el tiempo?

Se suele decir que el factor temporal es una estrategia que el escritor no debe descuidar. La primera novela moderna es *Madame Bovary* , de Gustave Flaubert, porque renueva, precisamente, el manejo del tiempo y del enfoque narrativo, si bien ya Miguel de Cervantes se había adelantado a su época al jugar con la temporalidad no sólo en el *Quijote* .

¿Para qué es útil, por lo tanto, este elemento del relato?

· Para regular el ritmo.

E.M. Forster dice que la narración tiene en sus mimbres la «lombriz del tiempo». La gente reunida junto al fuego, cansada de cazar mamuts, se mantenía despierta gracias a la «tensión del tiempo», la ansiedad por seguir adelante; se preguntaba: «¿y entonces?» «¿y después?». Siempre, de alguna manera, hay un empuje, algo que sostiene la cuerda tensa. Esa cuerda tensa es el ritmo que el tiempo adquiere, como lo demuestra *Las mil y una noches,* en la que una muchacha atrapada por las circunstancias «gana tiempo» inventando historias. Sherezade especula con el tiempo del relato para prolongar el tiempo propio, el «tiempo real». Salva su vida por su aptitud para encadenar las historias y para saber interrumpirlas a tiempo. Esta capacidad marca las dos condiciones del tiempo literario: la continuidad y la discontinuidad.

El ritmo de la historia proviene de la relación entre lo narrado y la forma de narrarlo.

Así, puedes recurrir a un ritmo más lento o a uno más acelerado.

El «tempo lento» se produce cuando la narración se demora en descripciones y reflexiones, de tal modo que los acontecimientos son escasos. Un incidente nimio ocupa varios capítulos.

Marcel Proust realiza la descripción del pasado con lentitud, con morosidad, con una constante repetición de escenas, porque para él «lo efímero del presente se compensa con el pasado». Puede intensificar expresivamente el tiempo por el especial dramatismo que crea.

Al ritmo lento corresponde el suspense: es el tiempo presente distendido o potenciado. Es un presente de futuro inminente, que presentimos por la excitación del relato. El presente está exacerbado, distendido, potenciado al máximo.

El «tempo acelerado» se produce cuando los hechos o acontecimientos se suceden con rapidez y abundancia. Una vida humana puede contarse en una página.

En *El perseguidor* , de Julio Cortázar, pasan muchas cosas en una fracción ínfima de tiempo.

* * *

Asimismo, el tratamiento del tiempo es una técnica común del

cine: se suelen acelerar o retardar los acontecimientos, reproducir paso a paso o cambiar el orden de los sucesos, de cara a presentar al espectador una visión intencionada y distinta del acontecimiento. Una muerte realizada a cámara lenta puede fijar detalles en el espectador que facilitan la comprensión del mensaje.

Se efectúa una distensión cuando el director alarga la escena; una condensación o elipsis cuando se suprime una parte del relato que el espectador debe suplir con su imaginación.

· Para diseñar el hilo conductor, que permite sugerir en lugar de explicar.

Dicho hilo conductor es el que «hilvana el cuento» y sugiere otras informaciones no dichas, más allá de lo que el narrador presenta en forma explícita.

Se puede observar en el cuento de Juan José Millás, *El paraíso era un autobús* (del libro *Cuentos de adúlteros desorientados*), en el que todos los párrafos que lo componen (tiene doce) empiezan por una referencia temporal que constituye el hilván.

El inicio del cuento es el siguiente:

Él trabajó durante toda su vida en una ferretería del centro. A las ocho y media de la mañana llegaba a la parada del autobús y tomaba el primero, que no tardaba más de diez minutos. Ella trabajó también durante toda su vida en una mercería. Solía coger el autobús tres paradas después de la de él y se bajaba una antes. Debían de salir a horas diferentes, pues por las tardes nunca coincidían.

Sugiere que son metódicos, que tal vez sean ambos de la misma edad. Hay un paralelismo entre los dos, transcurren por vías paralelas similares, aunque sólo por la mañana.

Los otros párrafos se inician con las siguientes referencias temporales:

Párrafo 2: *Jamás se hablaron.*

Párrafo 3: *Cogían las vacaciones el mismo mes, agosto, de manera que los primeros días de septiembre se miraban con más intensidad que el resto del año.*

Párrafo 4: *A lo largo de todos aquellos años se fueron lanzando mensajes no verbales...*

Párrafo 5: *Así, durante una temporada que ella estuvo enferma, él adelgazó...*

Párrafo 6: *Cuando al fin regresó, los dos parecían unos resucitados.*

Párrafo 7: *Por aquellas fechas...*

Párrafo 8: *Pasaron otoños, primaveras, inviernos.*

Párrafo 9: *Así fueron haciéndose mayores, envejeciendo sin dejar de mirarse.*

Párrafo 10: Y *un día a él le dijeron que tenía que jubilarse.*

Párrafo 11: *De todos modos, a los pocos meses, también ella se jubiló.*

Párrafo 12: *Ambos fueron languideciendo por separado.*

A la información de que son metódicos se agrega la posibilidad de que repitan la rutina debido a su ilusión de encontrarse. Se evidencia lo que sienten y con qué intensidad lo sienten. Se habla de la timidez, de los deseos no realizados y de otros matices temáticos.

· Para crear la atmósfera.

Puedes plantearte una atmósfera detenida o una en movimiento, una más acelerada o más calma, empleando el tiempo como material productor de tu relato.

En los siguientes ejemplos, se consigue una cierta detención del tiempo con la reiteración:

En *La invención de Morel* , de Adolfo Bioy Casares, el tiempo vivido por el personaje corresponde a la eternidad. La novela es una metáfora del cine y, como dice Bioy, trabaja dos momentos temporales: el original y sus eternas repeticiones; la repetición elimina lo anterior y lo posterior del tiempo rectilíneo:

Una molesta consciencia de estar representando me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido; y si la imagen tiene -como creo- los pensamientos y los estados de ánimo de los días de la exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad.

Con una incansable vigilancia mantuve el espíritu libre de inquietudes. He procurado no investigar los actos de Faustine; olvidar los odios. Tendré la recompensa de una eternidad tranquila;

más aún: he llegado a sentir la duración de la semana.

Baal Babilonia , de Fernando Arrabal, se organiza en varias «anécdotas» que progresan en el tiempo y en el espacio, pero no de una forma lógica sino siguiendo la peculiar ordenación que el autor impone. Se emplea la repetición, a modo de memoria obsesiva, para fijar un hecho real:

La gente unas veces aplaudía muy fuerte y otras veces gritaba muy fuerte. Tía Clara, también, unas veces aplaudía muy fuerte y otras veces gritaba muy fuerte.

En el siguiente ejemplo, la atmósfera que se consigue es de mucho movimiento:

Mientras hablaba, el fulgor de los faroles laterales de un coche dio la vuelta a la curva de la calle. Era un pequeño landó, muy elegante, que se paró traqueteando a la puerta de Briony Lodge. Al detenerse, uno de los ociosos de la esquina se precipitó a abrir la puerta con la esperanza de ganarse una moneda de cobre, pero otro ocioso, que se había precipitado con la misma intención, le echó a un lado de un codazo. Se armó una feroz pelea que fue en aumento al sumarse dos soldados, que tomaron partido por uno de los ociosos, y el afilador, que se acaloró igualmente a favor del otro. Hubo un estrépito y, al cabo de un momento, la señora, que había bajado del coche, quedó en el centro de un ovillo de hombres enzarzados que se golpeaban salvajemente con los puños y los bastones. Holmes se lanzó al grupo para proteger a la señora, pero, en el momento en que la alcanzaba, dio un grito y cayó al suelo.

CONAN DOYLE *, Las aventuras de Sherlock Holmes*

· Para indicar aspectos temáticos, argumentales y otros en la misma novela, tal como lo hace Joseph Roth en *Confesión de un asesino.*

¿Cómo lo usa?:

1. Sitúa lo narrado y, de este modo, lo hace verosímil.

Puede ser un tiempo específico o el indeterminado de la narración clásica:

Hace algunos años vivía en la rue des Quatre Vents.

2. Define la posición del narrador. Es decir, la indicación temporal puede señalar cómo y dónde está el narrador, además de cuándo lleva a cabo su relato:

A veces me levantaba ya muy avanzado el día, cuando los restaurantes franceses, que respetan rigurosamente las horas reservadas al almuerzo, se empezaban a preparar para la cena.

3. Destaca un motivo temático (un horario, una hora precisa, un elemento propio del tiempo como el reloj):

En el restaurante ruso, en cambio, el tiempo carecía de importancia. De la pared colgaba un reloj de hojalata que unas veces se paraba y otras iba mal.

· Para trascender la anécdota.

Los diferentes tratamientos temporales –en este caso, la dilación– pueden perseguir metas claras, tener un sentido particular. En realidad, debería ser así, en especial, intentar trascender lo anecdótico con estas técnicas. Refiriéndose a un pasaje de *Sylvie* , de Gérard de Nerval, Umberto Eco lo demuestra de esta manera refiriéndose al siguiente pasaje:

En medio de todos los esplendores de baratillo que era costumbre reunir en aquella época para restaurar en su tipismo una vivienda de antaño, brillaba con remozado esplendor uno de esos relojes de péndulo del Renacimiento, de concha, cuya cúpula dorada, coronada por la figura del Tiempo, está sostenida por unas cariátides del estilo Médicis, que a su vez descansan sobre unos caballos medio encabritados. La Diana histórica, acodada en su ciervo, aparece en bajorrelieve debajo de la esfera, en la que se despliegan, sobre fondo niquelado, las cifras esmaltadas de las horas. A la maquinaria, excelente sin duda, no se le había dado cuerda desde hacía dos siglos. No había yo comprado aquel reloj en Touraine para saber la hora.

Y dice Eco:

He aquí un caso en el que la dilación no sirve tanto para moderar la acción, para empujar al lector a apasionados paseos inferenciales, *como para decirle que debe disponerse a entrar en un mundo en el que la medida normal del tiempo cuenta poquísimo, en el que los relojes se han roto, o licuado, como en un cuadro de Dalí.*

Nerval puede divagar aparentemente cinco páginas sobre las ruinas de Ermenonville evocando a Rousseau, y desde luego ninguna de estas divagaciones es casual para una comprensión más plena de la historia, de la época, del personaje. Pero, sobre todo, este divagar y detenerse contribuye a encerrar al lector en ese bosque del tiempo

del cual podrá salir sólo al precio de muchos esfuerzos (para luego desear volver a entrar una vez más).

· Para establecer una diferenciación social.

Según lo que el tiempo implique en una sociedad, puedes dar a entender qué clase de persona es cada personaje recurriendo a él:

Y todos aquellos que, en su país, habían llegado a adquirir cierto sentido de la puntualidad o exactitud, lo perdían en el extranjero o bien se avergonzaban de manifestarlo. Pues sí, era como si los emigrantes protestaran en forma consciente contra la manía calculadora de Europa occidental, esa manía, tan calculada, de irlo calculando todo.

· Para caracterizar a un personaje.

(...) figuraba un hombre al que, según mis cálculos, era posible encontrar en el restaurante Tari-Bari a cualquier hora del día.

Tramar para significar

La trama es la forma en que se organizan los episodios para presentarlos al lector. De su adecuada articulación depende la eficacia de la intriga narrada. Pero el hecho de que un cuento tenga principio, medio y final no significa que los incidentes deban transcurrir en un orden lógico. El principio de un relato puede coincidir con el desenlace temporal del suceso. Precisamente, el placer de escribir un relato proviene, en buena medida, de la libertad para ordenar los incidentes burlándonos de su orden en la vida: por ejemplo, si así lo decretamos, en un relato podemos resucitar al que hemos asesinado.

En resumen, el tiempo de la historia (la sucesión de acontecimientos corresponde al tiempo de la acción y a la sucesión de movimientos) no tiene por qué coincidir con el tiempo del discurso (el narrador tiene como función dar a conocer los acontecimientos que forman su historia, pero el orden en que los presenta no es obligatoriamente cronológico y causal, como efectivamente sucedieron en la historia).

El narrador elige un momento determinado para iniciar su exposición, pero nada (excepto la focalización adoptada) le impide volver en el tiempo de la historia o adelantarse al curso de los acontecimientos que narra. Él elige qué cuenta, cómo y

cuándo.

Por ejemplo, puedes observar lo que consigue Tolstói en *La muerte de Iván Ilich* gracias a la particular articulación del discurso, que no respeta el orden de la historia.

La historia:

Iván tiene cuarenta y cinco años; como consejero del Tribunal de Apelación está eufórico, pero su vida interior no existe. Resbala en las escaleras, se hace daño en un costado y con el paso de los días tiene que guardar cama; se da cuenta de que va hacia la muerte, su mujer y sus hijos creen que exagera, se siente solo y se conecta con su criado y hace un viaje hacia la conciencia.

El discurso o la trama:

El primer capítulo comienza por el final: toma la última escena y la pone al principio. En efecto, el primer capítulo arranca en el Palacio de Justicia, donde el juez Pëtr Ivánovic anuncia: «Señores: Iván Ilich ha muerto». Luego, presenta el entorno en el que el difunto ha pasado la mayor parte de su vida. Y por esta descripción comprendemos quién era Iván: un juez arribista y mezquino como los demás. O sea que, de entrada, se sabe de la muerte.

El segundo capítulo arranca con la biografía del protagonista (analepsis): *«La vida de Iván Ilich era de las más sencillas y corrientes, y de las más terribles».*

Presenta los avatares de un hombre que se sabe que va a morir y provoca una sensación de piedad ante las reacciones del protagonista.

Si el relato se hubiera articulado según la lógica cronológica no provocaría pena sino indiferencia.

4
¿Cómo lo organizo?

¿Cómo controlar si el modo en que narras una historia es el más adecuado para esa historia?

Se pueden analizar las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato según el orden en que éste se desarrolla; la duración del tiempo, la frecuencia y la voz que enfoca e informa. Estos aspectos te permitirán averiguar la manera más eficaz de presentar los hechos y organizar la estructura, manejar la intensidad y la tensión.

Las fases de la creación

La utilización del tiempo en el relato es la manifestación de una visión de ese mundo narrado. Según lo que quieras decir, así lo trabajas. Del trazado lógico y cronológico a las más extremas rupturas de esa linealidad, las variantes son muchas, tantas como relatos existen.

En una primera fase, se suele imaginar el transcurso de la historia que se va a contar según el paso natural del tiempo.

En una segunda fase, es conveniente reflexionar sobre cuál es la técnica más adecuada para decir lo que quieres, para resaltar determinados aspectos de esa historia.

Cuando tales cosas se cuentan dentro de las convenciones del lenguaje, hay que realizar una elección de los episodios más significativos y ordenarlos según lo que desees transmitir y no según las exigencias cronológicas. Tanto el orden como la frecuencia son aspectos a analizar para conseguir los mejores resultados.

Un cuento o una novela pueden resultar poco creíbles si el manejo del tiempo no es el adecuado para la trama. Los episodios no pueden retardarse ni precipitarse sin una razón.

Un relato está estructurado en una serie de conexiones que se suceden en el tiempo. Pero en cada relato, la organización de esas conexiones difiere, y de ellas depende la estructura, la intensidad, la tensión de la novela o el cuento. A la vez, en la

manera cómo establece el escritor el tiempo del relato a través de un narrador u otro, se perfila su particular modo de narrar desde su exclusiva mirada.

. ¿En cuánto tiempo transcurre el relato?

. ¿En qué momento de la vida del personaje? ¿En qué momento sucede cada capítulo, si es una novela? ¿Y la totalidad?

. ¿Qué etapas me conviene presentar?

. ¿Qué momentos formarán parte de la trama: tiempo de vida que abarcará, un día, semanas, meses, años… ?

Seguramente te formulas interrogantes como estos y muchos otros que a veces te conducen a una verdadera encrucijada de la que puedes tardar semanas, meses, en salir.

> Indaga formas de trabajar el tiempo, explóralas a fondo, prueba, ensaya hasta que encuentres la que te resulta imprescindible.

Orden

Contar acciones es ponerlas en un orden. Unos hechos ocurren antes que otros, otros ocurren simultáneamente.

El orden es la relación entre la sucesión de los acontecimientos en la historia y la disposición de los mismos en el discurso.

Dice E. M. Forster: «La historia es la narración de sucesos ordenados temporalmente. Un argumento es también una narración de sucesos, pero el análisis recae en la causalidad».

Una historia es: «El rey murió y luego murió la reina». Si es una historia, el lector pregunta: «¿Y luego, qué pasó?».

Un argumento es: «El rey murió y luego la reina murió de pena». Se conserva el orden temporal, pero se ve eclipsado por la sensación de causalidad. Si es un argumento, el lector pregunta: ¿«Por qué?».

Para explicar el porqué el narrador tendrá que remontarse a momentos anteriores a la muerte de la reina, interrumpiendo así la secuencia temporal de los hechos. Un argumento obliga frecuentemente al narrador a transgredir la línea cronológica.

Planteamiento, nudo y desenlace

Desde un punto de vista clásico, el orden de la historia suele responder a la siguiente estructura interna:

Planteamiento : es la presentación de los personajes y su entorno, y el establecimiento de la acción que se va a desarrollar.

Nudo o desarrollo : la situación expuesta en el planteamiento comienza a evolucionar, es decir, se desarrolla el conflicto en el que se verán inmersos los personajes. En la novela suele haber un conflicto principal y otros secundarios que dependen, en mayor o menor medida, de aquél.

Desenlace : es la resolución del conflicto y el final de los sucesos que se han planteado. Puede ser positivo y alegre, neutro, o negativo y desgraciado.

Sin embargo, este esquema de planteamiento, nudo y desenlace no debe corresponder obligatoriamente al orden lineal, es decir, cronológico, de los hechos.

> El tiempo de la novela no tiene por qué presentarse de manera lineal u ordenada, sino que puede alterarse dislocando el discurso temporal.

Linealidad

El escritor que trabaja la narración lineal intenta instalar el relato sobre una línea de continuidad y sigue la senda de dirección única que va del antes al después. Intenta que coincida el tiempo de la historia, es decir, el de la ficción, con el tiempo de la escritura. En este caso, los acontecimientos son sucesivos y respetan la sucesión real.

Es común que a un principiante se le critique que su narración es demasiado lineal. ¿Es un error escribir -linealmente?

Depende de lo que pide el relato en cuestión.

Si te interesa dar a conocer el desenlace de unos acontecimientos y el texto sigue un orden cronológico desde los primeros hasta los últimos hechos, lo narrado tiene un desarrollo lineal, pero entonces debes preguntarte si realmente es el orden más eficaz o si podrías mostrar ese mismo desenlace

creando una mayor tensión al presentar un momento álgido (que no necesariamente suele ser el de inicio de los hechos) como arranque del relato.

Antiguamente, el tiempo textual correspondía a una sucesión ininterrumpida de sucesos.

Poco a poco, el relato y, en consecuencia, el proceso temporal, se flexibilizó.

Alteraciones de la linealidad

Tal como lo analizó Gérard Genette, el orden en el que aparecen presentados los acontecimientos depende de cuál sea el foco considerado de mayor interés dentro del texto.

Desde la renovación de la novela, a partir de mediados del siglo XX , es habitual que esta estructura se vea truncada; se disloca el discurso temporal, como lo han hecho, por ejemplo, Luis Martín-Santos en *Tiempo de silencio,* Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* o Julio Cortázar en *Rayuela* .

Si lo que te interesa dar a conocer no es el desenlace sino las circunstancias que llevaron a tal desenlace, el texto puede comenzar por los últimos sucesos para después dar un salto al pasado y narrar el resto de la historia como si se tratara de recuerdos. Esta técnica es propia del cine y se denomina *flash-back* , secuencias que narran episodios ocurridos anteriormente. En narrativa, el *flashback* se llama «retrospección» o *analepsis* , tiene una articulación compleja y es una figura de fundamental importancia: capítulos enteros, por no decir incluso novelas enteras, relatan episodios ya vividos por los protagonistas, como ocurre en la novela policíaca, que suele comenzar con el relato de un crimen o de un juicio, para investigar posteriormente los acontecimientos y circunstancias que precedieron a esa situación delictiva.

Si lo que te interesa es tanto el desenlace final como el comienzo de lo narrado, puedes empezar la narración en un punto intermedio de la historia, para después ir relatando los acontecimientos anteriores y posteriores al punto de arranque. Este procedimiento se denomina *in medias res* o principio abrupto: consiste en iniciar la acción cuanto se encuentra en pleno desarrollo, sin haber presentado previamente a los personajes.

Si lo que te interesa es profundizar en un tema, puedes adelantar el desenlace de la novela en las primeras páginas de la misma, y posteriormente contar cómo los acontecimientos evolucionan hasta llegar a ese final. Es la estructura inversa o *anacronía* .

Anacronía

Así como el relato clásico casi nunca invierte el orden de los acontecimientos, numerosos relatos modernos alteran deliberadamente las referencias temporales. Son historias al revés que comienzan por el final y lo que figura antes puede suceder después. Por ejemplo, *El viaje a la semilla* , de Alejo Carpentier, novela escrita en primera persona, en forma de diario de viaje, y en la que el nombre del protagonista no se menciona, y la intensidad se centra en el desarrollo de un viaje cargado de símbolos, alegórico, cuya perfección reside en la regresión del viajero a sus orígenes. *La flecha del tiempo* , de Martin Amis, de ritmo trepidante, con los diálogos invertidos, recrea Londres y Nueva York, a partir de un antihéroe que carece de un sistema que le permita comprender el mundo en que vive.

Genette señala, refiriéndose a la anacronía: «Parece que el relato folclórico tiene por costumbre ajustarse al orden cronológico, pero nuestra tradición literaria se inaugura con un efecto de anacronía marcado, ya que desde el octavo verso de la *Ilíada* , el narrador, tras haber evocado la querella entre Aquiles y Agamenón, vuelve unos diez días atrás para exponer su causa en unos ciento cuarenta versos retrospectivos». Analiza cómo, incluso, el relato está constituido por un desajuste temporal total, en los primeros versos, que son los siguientes:

Canta, oh, diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo, tan funesta, que a los aqueos valió sufrimientos sin cuento y arrojó al Hades a tantas almas valientes de héroes y los hizo presa de los perros y de todas las aves del cielo... Desde el día en que una querella separó al hijo de Atreo, protector de su pueblo, y al divino Aquiles. ¿Cuál de los dioses los incitó a esa querella y batalla? El hijo de Letona y de Zeus. Él fue quien, enojado con el rey, hizo al ejército presa de una enfermedad cruel, que iba matando a sus hombres, y ello porque el hijo de Atreo había afrentado a Crises.

Los hechos aparecen en el siguiente orden:

1. La cólera de Aquiles.
2. Las desgracias de los aqueos.
3. La querella entre Aquiles y Agamenón.
4. La peste.
5. La afrenta a Crises.

Sin embargo, la querella es la causa inmediata de la cólera y anterior a la cólera; la peste es causa de la querella; la afrenta a Crises es causa de la peste.

Por lo tanto, el orden temporal cronológico del relato (1, 2, 3, 4, 5) está invertido y presenta los hechos en el orden: 5.4.3.2.1.

Una anacronía puede orientarse hacia el pasado o hacia el porvenir. Es decir, el orden se puede presentar en un relato de las siguientes maneras:

· Como retrospección.

· Como prospección.

Retrospección o analepsis

Es el enfoque hacia el pasado. En el relato se incluye algún aspecto referido a un acontecimiento ya ocurrido. Un dato retrospectivo puede aclarar un incidente en una narración. En ocasiones, se inicia un cuento muy cerca del desenlace y a continuación se informa sobre lo que ocurrió antes. Recursos de retrospección pueden ser, también, los recuerdos, los delirios, las cartas, las confesiones, etcétera.

La analepsis se produce también cuando en el desarrollo de una narración se introduce otra en la que se relatan acontecimientos anteriores al tiempo de la primera: como en el relato del *Cautivo* en *El Quijote* .

Un ejemplo es *La colmena* , de Camilo José Cela. Doña Rosa, la dueña del café, ordena a Pepe, uno de los camareros, la expulsión de Martín Marco, en la página 41; en la página 47, Pepe regresa, y en la 70 se narra el diálogo entre Martín y Pepe, antes de que Martín se marche.

Otros ejemplos:

El narrador reflexiona (en la primera frase) y recuerda (en la segunda):

Vas a ganar, canario, se repetía César hasta casi convencerse a sí

mismo. De la misma manera que había ganado aquel campeonato universitario, allá en sus años de estudiante en La Laguna.

JUAN MIÑANA , *Travesía del puerto*

El narrador se sitúa en el presente del relato, desde donde habla del pasado, como sucede especialmente en las narraciones de tipo biográfico o autobiográfico:

Mi pobre marido, el capitán Marsden, falleció un día de elecciones. Los niños. Los niños tiraban cohetes delante de casa. El capitán se imaginó que volvía a encontrarse en la batalla de Antietam, en medio del fragor de los cañonazos. De modo que pasó a mejor vida alegremente, gritando.

ALLAN GURGANUS , *La última viuda de la Confederación lo cuenta todo*

Prospección o anticipación

Se produce al adelantar o anteponer la narración de un acontecimiento que, siguiendo un orden lógico-causal, debería relatarse después. Esto ocurre en la novela policiaca, por ejemplo, la presentación del crimen consumado, que debiera ser, lógicamente, el desenlace, figura al comienzo del relato.

Se incluye algún aspecto referido a un acontecimiento futuro. Se anuncia que algo va a ocurrir:

Durante mucho tiempo me negué a aceptar la responsabilidad del azar en lo que sucedió después.

ALMUDENA GRANDES, *Malena es un nombre de tango*

Se narra la historia desde el presente, contando algo que va a suceder a medida que avance el relato, como si el narrador fuese un adivino, y se emplea el futuro del indicativo:

Cuando llegues, a las diez menos cuarto, te encontrarás con la muerte de tu hermana, con varios policías y las primeras páginas de la novela.

ALBERTO VANASCO, *Sin embargo, Juan vivía*

Se usa la anticipación para reforzar la inquietud:

En *La muerte mientras tanto* , de Ignacio Martínez de Pisón, se narra la historia de Clara y Pablo, que acaban de irse a vivir juntos. Él escribe diariamente un texto en el ordenador (una especie de diario) y ella espía el texto (junto con el lector). Este mecanismo refuerza la intriga y la curiosidad del lector. Clara

se asusta, incluso cree leer su propia muerte, pero no puede huir porque tiene mucha fiebre, ni tampoco puede recurrir a nadie porque están aislados en la zona.

En realidad, Clara estaba equivocada porque por la tarde iba a hacer un descubrimiento que privaría de todo valor a su colección de conchas y conferiría a esa rutina, apenas instaurada, un carácter menos placentero de lo previsto.

> Mientras el orden cronológico o desarrollo lineal privilegia el desenlace, la prospección o anticipación puede empezar por el desenlace, privilegia el acontecer.

También del orden depende la progresión y la tensión

Al escribir un cuento, estableces un orden progresivo de la historia que crece a medida que se transforma.

En *Desquite* , por ejemplo, el cuento de José Saramago, la tensión nace cuando el muchacho se enfrenta con los ojos de una rana; continúa con el enfrentamiento del muchacho con la mirada de la chica; aumenta cuando el muchacho escucha la protesta de un cerdo atado; estalla cuando el cerdo lanza gritos mientras una mujer y un hombre lo degüellan; se serena hasta cambiar el curso de dicha tensión mientras el muchacho bebe agua, se queda mirando el río y se mete en el río, frente a la chica.

Te conviene leerlo para comprobar que la tensión proviene de esa sucesión entre sus partes, entre ese equilibrio que permite pasar de un estadio a otro y volver al anterior, y que no se hubiera conseguido si el orden de las secuencias hubiera sido otro.

Duración

Acelerar o desacelerar, ¿cuál es la estrategia más apropiada? ¿La velocidad o la demora? Es ésta, tal vez, una de las cuestiones más delicadas de la construcción narrativa.

Tanto la rapidez como la dilación son estímulos para el lector. Pero no puedes acelerar o desacelerar sin reflexionar sobre qué haces o cómo lo haces, no puedes recortar información para crear un efecto ni demorarte excesivamente en una descripción por recrearte en ella sin que la detención cumpla una función.

¿Cómo conseguir que el lector no se pierda ni una palabra? ¿Que se detenga cuando el narrador se detiene varias páginas en las acciones más insignificantes, como lograron hacer Manzoni o Flaubert, entre otros, para deleite del público?

Duración es la relación entre la duración de los acontecimientos y la extensión del texto. Se refiere a la velocidad temporal, es decir: la relación entre la duración de la historia –en segundos, minutos, horas, días, meses, años– y la extensión que el texto le dedica –en líneas o páginas.

Un acontecimiento puede durar lo mismo en una narración que en la vida real, pero también puede resumirse de manera que, por ejemplo, varios años transcurran en pocas páginas, o dilatarse en el tiempo, y así un hecho mínimo puede describirse y analizarse con detenimiento abarcando un gran número de páginas. Engloba una serie de procesos que confieren el ritmo al relato.

La duración se puede presentar en el relato de la siguiente manera:

- Como aceleración.
- Como desaceleración.

Aceleración

Se dedica un segmento breve del texto a un período largo de la historia narrada.

Engloba el sumario y la elipsis.

Sumario o resumen

Acelera el ritmo del relato. Es la síntesis, la concentración de material narrativo en poco espacio.

Su función es economizar lenguaje.

Cuando en el discurso se condensa el tiempo de la historia; cuando, por ejemplo, en una frase se sintetiza lo sucedido en un período de meses o años, se está trabajando con el resumen.

En *Emma Zunz* , el cuento de Borges, el tiempo de la historia es mayor que el tiempo del discurso. El tiempo real abarca sólo tres días: se inicia el jueves por la tarde y acaba el sábado por la noche. Sin embargo, el comienzo de la historia se remonta a un tiempo anterior no narrado, que ocurre seis años antes. La

historia se narra mediante una temporalización lineal, rota en el tercer párrafo, cuando, en la oscuridad de su habitación, Emma rememora los tiempos pasados mediante una retrospección .

En su parte final, con la técnica del resumen, el narrador reúne el tiempo del discurso y el de la historia: «Emma lloró hasta el fin de aquel día» / «Ningún otro hecho memorable ocurrió esa mañana».

Elipsis

Se silencia cierta información de la historia. Acelera el ritmo del relato.

Se produce cuando al tiempo de la historia no le corresponde un tiempo en el discurso. Por ejemplo, cuando se omite la narración de un período de la vida de un personaje.

Entre sus funciones está la de actuar como puente entre dos situaciones o episodios alejados en el tiempo. También la de crear la impresión del paso del tiempo.

Puede ser explícita o implícita. Cuando es explícita, sus fórmulas suelen ser: *Tres días después... / Pasaron muchos meses.../ etc.* La implícita no tiene indicaciones textuales.

Desaceleración

Dedicas un segmento largo del texto a un período breve de la historia. El grado máximo de desaceleración es la elipsis u omisión de uno o más momentos de la acción. En la primera parte de *La Regenta* , Leopoldo Alas, dedica quince capítulos a la narración de lo que ocurre en un día y dos tardes.

Engloba el análisis, la digresión, la escena y la pausa.

Análisis

Cuando se amplifica en el discurso el tiempo de la historia, se está trabajando con el análisis.

En el *Ulises* , de James Joyce, por ejemplo, se narra un día de la vida de Leopold Bloom en toda la novela.

En *La Regenta,* los cinco capítulos primeros de la novela se dedican al relato de lo sucedido en una tarde.

Digresión

Es el efecto de romper el hilo del discurso y de hablar de cosas que no tienen conexión evidente con lo que se está

tratando o que son complementarias. Son conocidas las digresiones de Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido* .

Al tiempo del discurso no le corresponde ningún tiempo de la historia. Por ejemplo, en las descripciones y reflexiones, cuando se describe interrumpiendo la acción:

Pensar en su antiguo entrenador agazapado ahí dentro le asusta. Sigue caminando, pasa por delante de un taller de planchistería y un gallinero inutilizado. Siempre va cuesta abajo, pues la localidad de Mount Judge se levanta en la vertiente oriental de la montaña del mismo nombre, cuyo lado occidental mira a la ciudad de Brewer. Aunque el pueblo y la ciudad se encuentran en la carretera que rodea la montaña por el sur, en dirección a Filadelfia, a ochenta kilómetros de distancia, nunca se fusionarán…

JOHN UPDIKE, *Corre Conejo*

Escena

Es la presentación dramatizada de los hechos. Cuando se produce una total correspondencia entre el tiempo de la historia y el del discurso, se está trabajando con la escena: por ejemplo, en un diálogo o en un monólogo.

Desacelera el ritmo del relato.

Su función es introducir todo tipo de información en el relato. Permite agrupar informaciones dispersas.

Una historia ocurre en determinada secuencia temporal. Cada escena, de por sí, es una acción continua.

Ejemplo:

Allí mismo extendieron el albornoz de Santos, de color negro, entre los árboles, y Mely se instalaba la primera, sin esperar a nadie.

–Pareces un gato, Mely –le decían–. ¡Qué bien sabes coger el mejor sitio! Lo mismo que los gatos.

-A las demás que nos parta un rayo. Deja un huequito siquiera.

Se incorporó de nuevo y se marchaba.

–Tampoco es para picarse, mujer. Ven acá, vuelve a sentarte como estabas, no seas chinche.

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO, *El Jarama*

Otro ejemplo de escena sin diálogo se da en *Señas de identidad,* de Juan Goytisolo, en la que destaca la minuciosidad de la

información acerca de los hechos, con un cierto matiz de informe impersonal.

Pausa

La pausa es la forma máxima de desaceleración . No pasa nada en la historia (en cuanto a acción); el texto está dedicado a una digresión de tipo filosófico o psicológico, o a una descripción como la que hace Proust, que más que describir el objeto contemplado se centra en la percepción del contemplador.

Una novela-descripción es la que corresponde a la escuela del Nouveau Roman, a autores como Natalie Sarraute o Alain Robbe-Grillet, entre otros, que narran una pura pausa.

Resumen y escena en el mismo relato

Numerosos relatos se construyen sobre el juego de la aceleración y la desaceleración. Evidentemente, la escena tiene más peso para el lector. Lo que el narrador le dice al lector puede ser ilustrativo, pero no puede tener la misma autoridad para él que lo que ve por su cuenta, con sus propios ojos. «Ver es creer.»

En *Fiesta* , Ernest Hemingway presenta a Robert Cohn mediante unos cuantos párrafos de resumen, seguidos de una escena, un episodio específico, que ocurrió una noche, después de que Jake Barnes, el narrador, cenara con Cohn y su amiga Frances.

Robert Cohn era miembro, por parte de su padre, de una de las familias judías más ricas de Nueva York, y por parte de su madre, de una de las más viejas. *(...) Era un buen muchacho, amistoso y muy tímido, y eso lo amargó. Se las cobró boxeando, y salió de Princeton con una penosa conciencia de sí mismo y la nariz aplastada, y se casó con la primera chica que fue amable con él. Estuvo cinco años casado, tuvo tres hijos, perdió casi todos los cincuenta mil dólares que le dejó su padre al pasar a su madre el saldo de los bienes, se endureció en un molde más bien desagradable, sometido a la infelicidad doméstica con una esposa rica; y justo cuando se había decidido a dejar a su mujer, ella lo abandonó y se fue con un pintor miniaturista...*

Tomamos varias fines *después del café, y dije que me tenía que ir. Cohn había estado hablando de que nos fuéramos los dos a alguna*

parte en una excursión de fin de semana. Quería salir de la ciudad y gozar de una buena caminata. Sugerí que voláramos a Estrasburgo y escaláramos hasta Saint Odile o algún otro sitio de Alsacia.

–Conozco a una chica en Estrasburgo que nos puede mostrar la ciudad –dije.

Alguien me pateó bajo la mesa. Pensé que había sido accidental y seguí:

–Ha vivido allí dos años y sabe todo lo que hay que ver en la ciudad. Es una chica espléndida.

Otra vez me patearon por debajo de la mesa y, al mirar, vi a Frances, la compañera de Robert, que alzaba el mentón y su rostro se endurecía.

–¡Diablos! –dije–. ¿Para qué ir a Estrasburgo? Podríamos ir hasta Brujas, o a las Ardenas.

Cohn parecía aliviado. Nadie me volvió a patear. Dije buenas noches y salí. Cohn dijo que quería comprar un diario y me acompañaría hasta la esquina.

–Por Dios –dijo–. ¿Por qué has tenido que hablar de esa chica en Estrasburgo? ¿No viste a Frances?

–No, ¿por qué? Si conozco a una chica norteamericana que vive en Estrasburgo, ¿qué demonios le importa a Frances?

–No tiene nada que ver. Cualquier chica. Yo no podría ir, eso es todo.

Frecuencia

Es el número de veces en que los acontecimientos se repiten en la narración.

Las variantes son:

· Se dice una vez lo que ha pasado una vez. Es la forma más corriente.

Ejemplo:

Ayer salí temprano.

· Se dice muchas veces lo que ha pasado muchas veces.

Ejemplo:

El lunes salí temprano, el martes salí temprano, el miércoles salí

temprano…

· Se dice muchas veces lo que ha pasado una vez.

El lunes no vino a la hora de costumbre y la mujer se inquietó.

El lunes no vino a la hora de costumbre y marcó la primera fractura en la relación.

El lunes no vino a la hora de costumbre, pero ella no le preguntó nada.

(…)

Pero aquel lunes no había venido a la hora de costumbre.

· Se dice una vez lo que ha pasado muchas veces.

Ejemplo:

Cada día he salido temprano.

Según la clasificación de Tzvetan Todorov:

- · Un único acontecimiento es evocado en un único discurso: lo llama «discurso singulativo».
- · Un único acontecimiento es contado en diversos discursos: por ejemplo, cuando un personaje repite obsesivamente la misma historia en diversas ocasiones, o cuando diversos personajes cuentan el mismo hecho: lo llama «repetitivo».
- · Un único discurso evoca diversos acontecimientos semejantes que se repiten: lo llama «iterativo».

Voz

En cuanto el narrador empieza a narrar está indicando el lapso transcurrido entre él y lo narrado. Puede modificar el proceso natural o lógico y enfocar el relato hacia el pasado o hacia el futuro.

Una de las técnicas predilectas de los novelistas del siglo XX ha sido romper la cronología lineal de las novelas anteriores. Al explorar el laberinto de la mente humana, por ejemplo, el novelista presenta simultáneamente el presente y distintos momentos del pasado, la simultaneidad de distintos planos cronológicos. Surge la coexistencia de tiempos como el concepto borgiano de la fusión de pasado, presente y futuro.

Entre las diversas formas de tratamiento temporal posibles, según la posición en que se coloca el narrador frente a la

historia , se destacan la ulterior, la anterior, la simultánea, la intercalada, la entrecruzada, la coincidente, la detenida.

Ulterior

Es la posición más clásica: narrar en pasado los acontecimientos ya pasados. Lo más frecuente: el narrador cuenta un hecho pasado.

Ejemplo:

Todo empezó hace ya casi nueve años, un día en que tío Leonardo me llevó a una tala de pinos negrales por los cerros de Alcaduz. Me acuerdo bastante bien todavía.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD , *Campo de Agramante*

Hay narraciones ulteriores cuyo primer verbo está en presente:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...

MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote*

Anterior

Es la narración que predice, valiéndose del tiempo futuro o del presente.

Por ejemplo, la inclusión de un sueño premonitorio.

Simultánea

Es la narración contemporánea a lo que ocurre.

Por ejemplo, el flujo de conciencia que se da en *Ulises* , de James Joyce; L *a muerte de Artemio Cruz* , de Carlos Fuentes, o *El limonero real,* de Juan José Saer.

En *No se culpe a nadie* , el cuento de Julio Cortázar, la posición temporal de la voz es simultánea:

sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pullover en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo. No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pullover, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta. De un tirón se arranca la manga del pullover y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pullover se ve que es su mano de siempre.

Coincidente

E1 tiempo coincidente es una variante del simultáneo. En él, la duración del relato se reduce a unos días o unas horas y se hace coincidir el tiempo de la narración con el tiempo que tarda el lector en leer la novela.

Ubicua

Ubicuo es lo que está presente en todas partes al mismo tiempo, omnipresente. Tiene un matiz de simultaneidad en cuanto que implica distintos momentos simultáneos.

Relatos ubicuos pueden ser:

· Varias situaciones en el mismo momento, técnica proveniente del montaje cinematográfico.

· Una misma situación, que no avanza ni retrocede, para la cual se plantean distintas posibilidades simultáneas y es el lector quien decide.

Por ejemplo, en *Morirás lejos* , de José Emilio Pacheco, se plantean veintisiete perspectivas diferentes sobre un mismo personaje, señaladas por letras del abecedario.

Intercalada

La intercalación puede darse mediante una carta, un diario personal, un reportaje, un informe, etcétera.

Por ejemplo, Dalmiro Sáenz, en *La patria equivocada* , emplea la carta:

Queridos padre y madre:

Tengo instalada ya en mi tristeza las caras de ustedes cuando terminen de leer esta carta. La suya, mamá, inclinada sobre este papel, como cuando terminaba de tocar el piano y su mirada quedaba un rato extraviada sobre las teclas.

Juan Goytisolo, en *Señas de identidad* , emplea el informe:

Viernes, día 22 -Sale Gorila a las 9.15 y va al taller de Azul. Se dirigen al bar Pichi. Se separan y Gorila sube a pie por Entenza hacia Infanta Carlota y carretera de Sarriá. A las 11.45 se encuentran con Gitano en el bar Ruedo. Se pasean los dos por Londres y en el chaflán de Urgel contactan con uno a quien bautizaremos Moreno: 35 años, 1,66 de altura, delgado, pelo negro.

· Puede estar incluida entre diferentes segmentos de la acción.

Por ejemplo, la intercalación del diálogo y la carta en la

acción, en *Kitchen* , de Banana Yoshimoto:

Luego, Yuchi me dio el testamento de ella, que estaba en un cajón del tocador. Dijo:

–Buenas noches–. Y se fue a su habitación.

Lo leí sola.

«Querido Yuichi:

Es una sensación rarísima estar escribiendo esta carta a mi propio hijo, pero últimamente siento que mi vida peligra. Por eso, pensando en lo peor, te escribo».

· O es la intercalación de la descripción entre las acciones, en *El canto de juventud,* de Montserrat Roig:

Levantó una mano y la mantuvo alzada ante el rayo de sol que entraba por la ventana [acción]. Era una mano transparente, con los huesos desnudos y varios riachuelos azulados, hinchados, surcados por manchas parduscas [descripción]. Luego la movió hasta que quedó frente a la pared [acción].

Entrecruzada

Corresponde al empleo de dos tiempos combinados en una misma construcción, transgrediendo las reglas gramaticales.

Wolfgang Kayser dice que las construcciones anómalas como «el tren salió mañana» corresponden a la capacidad del narrador para situarse al mismo tiempo en dos coordenadas temporales: la suya propia (cuando recurre al pasado: lo ya sabido) y la del personaje (futuro: aún no sabe lo que le ocurrirá en el relato).

Ejemplo:

Sí, ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la capital de Sonora, donde hará un calor infernal, a las 9.55 de la mañana, y llegará a México .

CARLOS FUENTES, *La muerte de Artemio Cruz*

O corresponde a la pluralidad de voces narrativas.

En *La ruta de Flandes* , de Claude Simon, tres soldados intentan reconstruir una historia y el desorden temporal se debe, en buena medida, a la pluralidad de narradores.

Reiterada

En principio, Paul Ricoeur habla de la reiteración como la repetición de algo que ocurrió para convertirlo en texto literario: «La repetición constituye la base para la fijación del tiempo, un tiempo que, de otro modo, se escaparía inevitablemente. La mención reiterada de un hecho favorece su actualización». Martín Heidegger también alude a la repetición como experiencia fundamental del tiempo y único procedimiento para alcanzar su dimensión más profunda: aquella en que todo se vuelve presente. Repetir como forma de recuperar, de recapitular lo que hemos sido; la repetición crea la memoria del relato.

Por otra parte, en *Memorias de Leticia Valle* , de Rosa Chacel, vemos la reiteración de una situación en el tiempo y su efecto de fijación en la memoria como sustancia de la narración:

El primero de septiembre se abrió la escuela y todo volvió a empezar con una normalidad que parecía que no tendría fin, pero a mediados del mes se alteró, simplemente por un cambio de tiempo. Se desencadenó una racha furiosa de tormentas. (...) Dentro de la clase se empezaba a sentir la tormenta en la inquietud de las chicas. La maestra daba golpes con la regla en la mesa (...) hasta que sonaba el primer trueno, lejos todavía.

La maestra, abrumada, con las manos en la cabeza, se volvió a mí de pronto y me dijo: «Leticia, hija, cuéntales un cuento». Y antes de que yo contestase se puso a gritar a las chicas: «¡Callad, niñas, que Leticia va a contar un cuento! ¡Callad, niñas!...».

Y así por diez veces.

Cuando se hizo el silencio, yo conté un cuento y después otro y después otro; así se pasó la tarde, hasta que los arroyos se fueron reduciendo a las cunetas y fue posible salir. Al día siguiente todo se repitió punto por punto, cuando la maestra gritó: «Callad, niñas, que Leticia va a contar un cuento». (...) Y hasta primeros de octubre las tardes se desenvolvieron lo mismo: primero se reñía, luego se rezaba y luego se cantaba.

Circular

Es una forma exasperada de la repetición.

En todo buen novelista, la concepción del tiempo es correlativa con su concepción del mundo. Se puede comprobar, por ejemplo, en las novelas de Gabriel García Márquez. En *El*

otoño del patriarca , el tratamiento del tiempo refleja el carácter interminable de la dictadura hispanoamericana. En *Cien años de Soledad* , al tiempo de naturaleza cíclica le corresponde la idea de que esa estirpe que protagoniza la novela carece de verdadero progreso «hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe». Presenta la génesis, el desarrollo y la destrucción de dicho universo.

«El día en que García Márquez descubrió que el tiempo no podía ser rectilíneo y uniforme, que su tiempo narrativo podía ser circular o estarse quieto, o recorrer veredas distintas, diferentes campos magnéticos, laberintos, espejos, ese día García Márquez descubrió la forma interior de su novela», dice Emir Rodríguez Monegal.

Los personajes reviven acontecimientos idénticos en un tiempo reiterado, eterno, que se evidencia en las siguientes citas:

Piensa Úrsula:

«Ya esto me lo sé de memoria (…) es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio».

Y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo.

Pilar Ternera, ya anciana, lo confirma:

La historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje.

Detenida

¿Cómo puedes trabajar el tiempo detenido? El tiempo detenido puede ser:

· Un puro presente en el cual los personajes aparentan estar atrapados como en un laberinto. Pueden estar fijos en un lugar, como en *Esperando a Godot* , de Samuel Beckett.

· Una serie de avances y retrocesos por vías muertas, reales o mentales, como en *Volverás a Región* , de Juan Benet, en que el tiempo transcurre lento o no transcurre, dado que, por ejemplo, entre el abrirse y el cerrarse de una puerta pasan

unas cuantas páginas y una serie de monólogos con alguna palabra de diálogo. El Doctor dice:

El tiempo (...) es la dimensión en que la persona humana sólo puede ser desgraciada, no puede ser de otra manera. El tiempo sólo asoma en la desdicha y así la memoria sólo es el registro del dolor. (...) Por eso no existe el futuro y de todo el presente sólo una parte infinitesimal no es pasado; es lo que no fue.

Ese no-tiempo está marcado por un coche negro en el que la mujer vuelve para monologar frente al Doctor, y que uno de los personajes confunde con otro, también negro, en el que se marchó su madre cuando él era niño y lo abandonó. Del coche dice el narrador que «no pertenece al tiempo, sino a ese ayer intemporal, transformado por la futurición en un ingrávido y abortivo presente».

· Un tiempo evocado tratado como tiempo detenido.

Miguel Delibes lo hace así en *El camino* y en *Cinco horas con Mario* , en las que un acontecimiento puntual cambia la vida del protagonista.

En *El camino* , un niño se enfrenta a su futuro fuera de su pueblo natal.

En *Cinco horas con Mario* , a una viuda sus fantasmas le acosan en el velatorio de su marido. Los recuerdos se entremezclan hasta crear la historia.

Engarzada

Una historia depende de otra o se interrumpe para dar paso a otra. Por ejemplo, los cuentos de *Las mil y una noches* están engarzados unos dentro de otros.

> El placer de escribir un relato proviene, en buena medida, de la libertad para ordenar los incidentes burlándose de su orden en la vida.

Ocultar información

En cualquier caso, nunca es conveniente mostrar todo. Ya Henry Fielding lo plantea, en una época en que se narraba en forma cronológica: «Cuando se presente alguna escena especial, como es de esperar que suceda con frecuencia, no escatimaremos trabajo ni papel para presentarla *in extenso* a los

lectores. Pero si hubiesen de pasar años enteros sin que aconteciera nada digno de señalarse, no nos asustaremos del vacío de nuestra narración, sino que buscaremos asuntos de mayor interés y soslayaremos esos lapsos de tiempo sin mencionarlos».

Es conocido lo que cuenta Ernest Hemingway a quien, en una historia que estaba escribiendo, se le ocurrió suprimir el hecho principal: que su protagonista se ahorcaba. Y dice que así descubrió un recurso narrativo que utilizaría con frecuencia en sus futuros cuentos y novelas, su famosa «teoría del iceberg».

> Evidentemente, todo buen cuento o toda buena novela es la que sugiere en lugar de decir directamente, oculta algo que el lector puede suponer y le obliga a hacer conjeturas acerca de ello. En este sentido, «saltarse» un dato que la narración cronológica pide es lo que conviene.

5
El personaje lo vive

Cada componente del relato debe pasar por el filtro del escritor, por el del narrador y por el del personaje.

La vida de un personaje, un breve lapso o su vida completa, transcurre durante la narración. Por lo tanto, el tiempo marca el proceso que sufre, sus avances y retrocesos, sus cambios; marca un antes y un después que le contiene, así como sugiere su historia vivida y a vivir.

Un personaje puede caracterizarse por su edad, la época en que vive, sus recuerdos de pasado y la sucesión temporal de sus vivencias; su presente, sus horarios o sus expectativas de futuro.

¿Cuáles son los tiempos de tu personaje? Deberías saberlo para que resulte vívido.

Escoger el punto de vista

Un relato (cuento o novela) está sostenido por los personajes. El protagonista aparece en las primeras líneas y en un momento determinado de su vida. A partir de ahí, atraviesa momentos distintos, se ve inmerso o anima una serie de episodios, hasta que el relato acaba en un desenlace y un cese.

Para crear un personaje vívido, hay que conocerlo a fondo y saber qué momentos de su historia conviene elegir y, sobre todo, poder vislumbrar la voz narrativa más conveniente y el punto de vista desde donde se cuenta eso que le pasa en un lapso muy breve o durante un tiempo que parece interminable: desde qué punto de vista lo enfocas.

Pueden coincidir narrador y personaje en una voz que sea protagonista; puede hablar un testigo externo, o inmerso en la situación; puede enfocarlo alguien que sabe todo o que no sabe nada, que está junto a él o que lo observa como a través de una cámara de cine. Las opciones son numerosas. El narrador cuenta los hechos desde un lugar determinado: desde el momento actual del personaje, desde el recuerdo, desde el deseo, etc.

Escogerlo bien y no cambiar de punto de vista

arbitrariamente es una clave para seguir a tu personaje a donde te lleve y para el buen funcionamiento del conjunto.

El agente activo

¿En qué se basa la estructura de un cuento o una novela? En una serie de acciones que llevan a cabo uno o varios personajes, ligadas entre sí gracias al modo en que se trabaja el tiempo. El tiempo también se mide por lo que el personaje hace: ganar tiempo o perder el tiempo.

Por lo tanto, del tiempo depende también, en buena medida, la acción. Es decir, la historia que se va desarrollando a medida que avanza la novela. El desarrollo argumental de una narración suele evolucionar a través del tiempo.

Lo que hace un personaje, su actuación, permite la constitución de la intriga. En una narración, se suelen suceder varias acciones a la vez, las primarias y las secundarias. Todas, entretejidas entre sí, forman el cuerpo de la novela o argumento. Es importante que las acciones sucesivas sean verosímiles o creíbles, es decir, deben desarrollarse respetando la lógica interna de la novela.

Del orden temporal enunciado depende la organización de las acciones.

Una acción puede ser durativa (*Cuando era joven, no me preocupaba el futuro)* ; única y puntual en el pasado (*Mi padre murió hace quince años. / Sin dudarlo, llamó al timbre*); repetitiva en el pasado (*Llegaba a casa, encendía el ordenador, se preparaba un café y escribía en su diario).*

Como dato o como señal del entorno

Se puede matar el tiempo, tratar de recuperarlo, aprovecharlo, tenerlo o no tenerlo. ¿Cómo lo vive o lo experimenta un personaje?

¿Eres consciente de que el tiempo transcurre para él o para ella vinculado a diversos estados y actitudes? A lo que siente o no siente; a lo que le pasa o no le pasa.

En consecuencia, el tiempo permite reforzar o indicar el estado de ánimo o un sentimiento, el amor, la alegría, la tristeza, el miedo, etc.

No sólo determina la estructura, entonces, sino que también

arropa al personaje. O sea, sostiene el edificio e informa al lector, a través de la voz narrativa, sobre sus datos y su entorno.

Te conviene reflexionar sobre la existencia temporal de tu personaje, como lo hace, entre otros, Manuel Vázquez Montalbán:

El cansancio de Carvalho, que es evidente, está condicionado por una servidumbre: es un personaje que tiene un tiempo narrativo, un tiempo histórico y un tiempo ideológico. La serie está constantemente connotada por lo que pasa fuera, y por lo tanto la vejez del personaje es más ostensible que en las novelas, donde está en una vitrina y puede tener cuarenta años durante cien. Carvalho, no; Carvalho va envejeciendo y una de sus obsesiones es la vejez y la decrepitud constantes. Eso hizo que yo condenara a muerte la serie desde el comienzo. Es imposible que Carvalho siga investigando cuando tenga sesenta años. Yo concebí la serie limitada.

En la novela o el cuento, los personajes viven el tiempo de diversas maneras. Cuando se trata del protagonista, esos elementos temporales deben pertenecerle o depender de su propia percepción.

Resumiendo, puedes tener en cuenta estas dos variantes:

- Los datos temporales.
- Las situaciones y la ambientación.

Seleccionar detalles

La selección de detalles que caracterizan al personaje o la situación permite acondicionar una atmósfera particular, sugerir algún hecho no mencionado o dar a entender que algo va a suceder.

Ciertos rasgos físicos

Los cabellos blancos, las arrugas, la piel tersa son evidentes indicios de un momento cronológico en la vida del personaje y proporcionan, a la vez, marcas de madurez o inmadurez, según el caso.

La edad

La niñez, la adolescencia, la edad adulta o la ancianidad otorgan un cierto permiso para las acciones en concordancia con la edad.

También se pueden conseguir diferentes metas al indicar la edad del protagonista en la situación narrada.

Entre otras, las siguientes:

· Señalar una etapa en la vida del personaje.

El juguete rabioso, de Roberto Arlt, empieza así:

Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca, en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia, entre Sud América y Bolivia.

· Indicar una etapa en la vida de la persona y señalar la edad biológica para sugerir algo más.

Se es niño, joven, viejo, se pasa por la infancia, la madurez, la ancianidad. Condiciones cronológicas del hombre que, por cierto, tienen sus implicaciones. Por ejemplo, así podemos sugerir un estado de ánimo.

A pesar de sus treinta años, Berta Young tenía momentos como éste de ahora, en los que hubiera deseado correr en vez de andar; deslizarse por los suelos relucientes de su casa, marcando pasos de danza; hacer rodar un aro; tirar alguna cosa al aire para volverla a coger, o quedarse quieta y reír... simplemente por nada.

¿Qué puede hacer uno si, aún contando treinta años, al volver la esquina de su calle le domina de repente una sensación de felicidad..., de felicidad plena..., como si de repente se hubiese tragado un trozo brillante del sol crepuscular y éste le abrasara el pecho, lanzando una lluvia de chispas por todo su cuerpo?

KATHERINE MANSFIELD , *Felicidad*

La percepción mental

Es el tiempo interior del personaje. Su memoria, sus recuerdos, sus tensiones, distensiones, sensaciones, etc. Puede coincidir o no coincidir con el tiempo de la historia.

Puedes plantear por separado el tiempo de la narración (en qué momento suceden los hechos), y el tiempo interior de uno o de varios personajes. Por ejemplo, puede estar en el fragor de una guerra mientras, en un momento de calma, evoca su historia de amor. De este modo, conseguirás sugerir la emoción

gracias al contraste.

A menudo, el tiempo cronológico no coincide con la vivencia subjetiva de ese tiempo de los personajes.

Por ejemplo, cuando en *La Regenta* , Ana pasa una tarde en el Vivero con sus amigos y a Magistral ese tiempo se le hace interminable.

En el *Quijote* , de Cervantes, en el episodio de la cueva de Montesinos, poco más de una hora para Sancho y su acompañante es para Don Quijote un tiempo imaginario de tres días y tres noches.

En *La montaña mágica,* de Thomas Mann, podemos destacar en especial el tratamiento del tiempo, tanto en la narración misma como en la percepción que tienen de él los distintos personajes; casi es un personaje más de la novela. Vivir en esa montaña, siguiendo la rutina diaria, hace que los días parezcan largos y los años cortos… y los siete minutos mientras se toman la temperatura, larguísimos.

Un personaje le cuenta a otro que los residentes del sanatorio captan el tiempo de un modo distinto:

Tres semanas no son aquí nada para nosotros; pero para ti, que estás de visita, tres semanas son, al fin y al cabo, un buen trozo de tiempo... Aquí se toman unas libertades con el tiempo de las gentes, como no puedes formarte una idea. Tres meses son, para ellos, igual que un día.

Balzac sustituyó el orden cronológico por el social y, en el prefacio de *Una hija de Eva* , habla de un tiempo fragmentado, que es el que señala como idóneo para conocer la sociedad, pues la historia de los otros no la conocemos en un orden cronológico sino por fragmentos y al azar de las circunstancias:

Os encontráis en medio de un salón a un hombre que habéis perdido de vista desde hace diez años: ahora es primer ministro o capitalista y le conocisteis cuando no tenía nada que ponerse, sin talento ni en público ni en privado; le admiráis en su gloria y os mostráis sorprendidos de su fortuna y de su talento; luego os vais a un extremo del salón y, allí, algún divertido chismoso de la sociedad os cuenta, en media hora, la pintoresca historia de los diez o veinte años que ignoráis. Con frecuencia esa historia escandalosa u honorable, hermosa o fea, os la repetirán al día siguiente, o un mes

después, y a veces a trozos. Nada hay que sea de una sola pieza en este mundo: todo es un mosaico.

En *Sobre héroes y tumbas* , de Ernesto Sábato, mientras el narrador describe el tiempo convencional, los personajes manifiestan un tiempo vivencial:

Pero no es así, le diría dos años después la muchacha que en ese momento estaba a sus espaldas; un tiempo enorme –pensaba Bruno–, porque no se medía por meses y ni siquiera años, sino, como es propio de esa clase de seres, por catástrofes espirituales y por días de absoluta soledad y de inenarrable tristeza; días que se alargan y se deforman como tenebrosos fantasmas sobre las paredes del tiempo.

En *Clea (El cuarteto de Alejandría)* , de Lawrence Durrell, un personaje indica la existencia del tiempo mental como más «real» que el tiempo del calendario.

¿Cuánto tiempo había estado ausente? Me era difícil precisarlo, aunque el tiempo calendario proporciona un indicio demasiado vago de los iones que separan a un ser de otro ser, un día de otro día; y durante todo ese tiempo yo había vivido en realidad allí, en la Alejandría del corazón de mi pensamiento.

La situación

En principio, las situaciones más abundantes son las que indican cómo ocupa el tiempo un personaje, su vida entera, un instante, unas horas, una tarde, una semana: de forma explícita o implícita, el tiempo se ocupa de alguna manera, lo que vive el personaje lo vive en el tiempo.

Así lo demuestran los protagonistas de *Golpes en el alma* , de Françoise Sagan:

Eléonore desaparecía en sus libros, a veces durante días enteros. (...) Ella leía al tuntún, tendida en el diván o en la cama, durante horas y horas, mientras Sébastien entraba y salía, iba a charlar con los del estanco o con los guardias del Luxembourg y se entrenaba metódicamente en subir los seis pisos.

¿Qué otras situaciones vinculadas al factor temporal viven los personajes?

Entre otras, las siguientes:

La necesidad de recordar

Se refiere al núcleo temático de la memoria y los recuerdos, abundante en la literatura y que generalmente constituye el material al que se recurre en una novela de iniciación. Sin embargo, céntrate en los recuerdos de tu protagonista, más que en los tuyos propios como autor.

Ejemplo:

Hacía muchos años que mi madre, Soledad Carlota Agar y Bendaña, llevaba vida retirada y devota en su palacio de Bradomín. Yo solía visitarla todos los otoños. Estaba muy achacosa, pero a la vista de su primogénito parecía revivir. Pasaba la vida en el hueco de un gran balcón, hilando para sus criados, sentada en una silla de terciopelo carmesí, guarnecida de clavos de plata. Por las tardes, el sol, que llegaba hasta el fondo de la estancia, marcaba áureo camino de luz, como la estela de las santas visiones que Soledad Carlota había tenido de niña. En el silencio oíase, día y noche, el rumor lejano del río, cayendo en la represa de nuestro molinos. Mi madre pasaba horas y horas hilando en su rueca de palo santo, olores y noble. Sobre sus labios marchitos vagaba siempre el temblor de un rezo…Yo aún recuerdo aquel tiempo, cuando había capellán en el palacio, y mi tía Águeda, siguiendo añeja e hidalga costumbre, oía misa, acompañada por todas sus hijas, desde la tribuna señorial que estaba al lado del Evangelio.

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN , *Sonata de otoño*

La obsesión

También los recuerdos pueden ser una forma de obsesión. *En busca del tiempo perdido* , de Marcel Proust, es un buen ejemplo:

Si era esa noción del tiempo evaporado, de los años transcurridos no separados de nosotros, lo que ahora tenía yo la intención de poner con tanto énfasis de relieve, es porque en ese momento, en el hotel del príncipe de Guermantes, aquel sonido de los pasos de mis padres despidiendo a monsieur Swann, aquel repiqueteo tintineante, ferruginoso, inagotable, chillón y fresco de la pequeña campanilla que me anunciaba que monsieur Swann había al fin partido y que mamá iba a subir, volvía a oírlos, eran ellos, los mismos situados sin embargo en un pasado tan lejano. (…) Era allí, entonces, donde siempre estaba ese tintineo, como también estaba, entre él y el instante presente, todo aquel pretérito indefinidamente desplegado que yo ignoraba que llevase en mí. Cuando la campanilla sonó, yo

existía ya, y desde entonces, para que yo oyese aún su tintineo, era preciso que no hubiera discontinuidad, que yo no cesara ni un instante de existir, de pensar, de tener conciencia de mí, puesto que ese momento antiguo estaba aún en mí, y que con sólo descender más profundamente en mí podría aún volver a él. Y por contener así las horas del pasado, pueden los cuerpos humanos causar tanto daño a quienes los aman, porque guardan tantos recuerdo de alegrías y de deseos ya borrados para ellos, pero tan crueles para el que contempla y prolonga en el orden del tiempo el cuerpo querido del que está celoso, celoso hasta desear su destrucción.

El despertar

Es común que el narrador informe acerca de las consecuencias de una noche agitada. Facilita el paso de una situación a una nueva, diferente. De hecho, no son pocos los relatos que así lo consignan. En *La metamorfosis,* de Franz Kafka, el nudo desencadenante de la historia se sitúa precisamente en el despertar:

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas si podía aguantar la colcha, que estaba visiblemente a punto de escurrirse hasta el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor extraordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia.

El insomnio

El protagonista de *El llanto* , de César Aira, cuenta en primera persona lo que siente tras una noche de insomnio:

Me levanto con las primeras luces del alba, tras una noche de insomnio y fantasmagorías extenuantes... Estoy tan cansado, tan confundido... No puedo más. No puedo seguir. Todos los caminos de la sombra llevan a la certeza atroz de que me ha sucedido lo que yo más temía.

El límite

El plazo, la frontera, el límite, el cumplimiento de algo, es otro de los temas dependientes del tiempo en buena proporción.

Ejemplo:

El placer de terminar las cosas. La sensación de finalizar. Terminar. Finalizar. El leve carpetazo que acariciando el aire cierra las páginas de las vidas anteriores. El saborcillo que queda en los labios al terminar la lectura de una novela. La tinta que queda en los dedos al separarse de una mujer. El cloc-cloc de un disco antiguo que se pierde en el infinito silencio de un salón sin ruidos. Las postdatas de una carta que te invitan a escribir. El final de un día que, inevitablemente, da paso a otra sucesión de vivencias. El fondo de un bote de mermelada roja. Fresas de un campo, grava de asfalto. La reserva de un depósito de gasolina. El último fotograma de una película en blanco y negro. La foto veintiséis de un carrete de veinticuatro. Doce campanadas y doce uvas. Pasteles de cumpleaños y velas que se apagan. Mujeres que te abandonan en la estación de autobuses. Mujeres que suenan en el auricular del teléfono justo cuando se acaban las monedas. Piii. Resets informáticos. Último viaje de una tarjeta de metro. Títol esgotat. *El fuego extinguido por un manguerazo de bombero y, claro está, el descansar de la pluma cuando se acaba la tinta. El fin del principio de terminar.*

José Luis Lozano , *Terminar*

En la poesía clásica, por ejemplo, en la égloga y el soneto, el límite del día es también el de la queja amorosa. El amanecer y el anochecer son momentos asociados a la presencia o a la ausencia de la dama, como puedes ver en los dos últimos tercetos del soneto 59, *Al sol que os mira, por miraros miro,* de Lope de Vega:

Y como donde estoy sin vos, no es día,

Pienso, cuando anochece, que vos fuistes,

Por quien perdió los rayos que tenía.

Por quien si amaneció cuando le vistes,

Dejándole de ver, noche sería

En el ocaso de mis ojos tristes.

La espera

La espera es una situación psicológica clave en el hombre. Representa una toma especial de conciencia del tiempo. El que espera puede desesperar con la impaciencia o crecer con la

esperanza.

Como motor literario, permite trabajar el suspense, la tensión narrativa, la convicción del personaje, el desasosiego, la ilusión.

Algunas variantes son las que siguen.

Una espera ilusionada

Los jugadores de póquer familiar dieron muestras de fatiga a eso de las diez. Camille luchaba contra el cansancio como se lucha a los diecinueve años; es decir, de improviso aparecía fresca y lozana; luego, bostezaba detrás de sus manos juntas y reaparecía pálida, blanca la barbilla, un poco oscuras las mejillas bajo los polvos de matiz ocre, y dos lagrimitas en el rabillo de los ojos.

–Camille, tendrías que acostarte...

–¡Son las diez, mamá, son las diez! ¿Quién se mete en cama a las diez?

Con la mirada buscaba a su prometido, hundido en el fondo de una butaca.

–Déjelos –dijo otra voz maternal–. Aún les quedan siete días de espera; es comprensible.

–Exactamente. Una hora más o menos...

Camille, tendrías que acostarte. Y nosotros también.

–¡Siete días! -exclamó Camille-–. ¡Si es lunes! Ya no me acordaba... ¡Alain! ¡Ven, Alain!

COLETTE , *La gata*

Una espera convencida

Han pasado ya quince siglos desde que Cristo dijo: «No tardaré en volver. El día y la hora, nadie, ni el propio Hijo, las sabe». Tales fueron sus palabras al desaparecer, y la Humanidad le espera siempre con la misma fe, o acaso con fe más ardiente aún que hace quince siglos. Pero el Diablo no duerme; la duda comienza a corromper a la Humanidad, a deslizarse en la tradición de los milagros.

FEDOR DOSTOIEVSKI , *Los hermanos Karamazov*

Una espera impaciente

No hacía más que esperar y desesperarse. Estaba enjaulado en su impaciencia, paseando constantemente en su prisión con una angustiosa seguridad de no salir de ella.

Recibía de todo una desconsolada impresión rayada por los barrotes de su ilusoria cárcel. Andaba despacio, entumecido, como si arrastrara su cadena; pero no paraba un momento.

Todas las mañanas daba en su rostro el amanecer como una promesa milagrosa; pero él se obstinaba en negarlo, en negar la luz, anegándose en el fondo oscuro de su alma, borracho de su oscuridad más profunda, de la voluptuosidad punzante y secreta de su desesperada impaciencia.

JOSÉ BERGAMÍN , *Caracteres*

La advertencia

Con los elementos temporales, el narrador puede advertir acerca de algo que puede ocurrir.

En *El hombre que miraba pasar los trenes,* de Georges Simenon, el narrador advierte que algo ocurrirá en la vida del personaje:

En lo que concierne personalmente a Kees Popinga, debe admitirse a que a las ocho de la tarde aún le quedaba tiempo, ya que su destino no estaba aún establecido. Pero, ¿tiempo de qué? Y, ¿acaso podía hacer otra cosa salvo lo que iba a hacer, convencido, por lo demás, de que sus actos no tenían más importancia de la que tuvieron los miles y miles de días anteriores?

Se hubiera encogido de hombros si le hubiesen dicho que su vida iba a cambiar bruscamente y que esa fotografía, colocada encima del trinchero, que lo representaba de pie en medio de su familia, con una mano descuidadamente apoyada en el respaldo de una silla, sería reproducida en todos los periódicos de Europa.

La conjetura

El tiempo (en este caso, el pluscuamperfecto del subjuntivo) te permite trabajar con la conjetura acerca de lo que pudo ser (que puede sugerir también el deseo), como lo hace Antonio Tabucchi, en *La batalla de San Romano* . Abre la posibilidad de decirle a alguien lo que no se le dijo incorporando en esta declaración lo que ya vivió, el pretérito indefinido:

Hubiera querido hablarte del cielo de Castilla. El azul celeste y las nubes hinchadas y rápidas empujadas por el viento de la meseta y el monasterio de Santa María de Huerta, en la carretera de Madrid, donde llegué una tarde de final de primavera...

El deseo

Se vincula con el futuro de la narración y se puede constituir como núcleo de la narración o del poema:

Cuando el azar o la costumbre dentro de muchos años
de nuevo aquí te traigan, si vives, y la vida
sea para ti tan sólo el recuerdo borroso
de los antiguos días, acuérdate de que hubo un tiempo
en que las cosas, milagrosamente, fueron de otra manera:
acuérdate de este jardín que hoy
te ha ofrecido su paz, de los rosales
florecidos, del sol que te acompaña
y que te ayuda con su luz tan tibia
a ser dichoso y a saberte joven.

ELOY SÁNCHEZ ROSILLO , *Acuérdate*

Haz la prueba

Ocupa a tu personaje durante cinco minutos, durante dos horas, durante una semana, estableciendo una continuidad entre sus acciones, de modo que respondan al mismo tipo de situación, y posiblemente encuentres así el motor de tu relato.

Trabaja con fichas

Las fichas son útiles siempre que se construye un personaje. Resulta un rico material orientativo durante la escritura del relato.

En este sentido, puedes confeccionar una ficha temporal orientativa para la novela, una cronológica de la vida del personaje o una que trabaje el eje del conjunto.

En la ficha cronológica de la vida puedes consignar los datos de la historia personal del personaje desde su nacimiento, e inclusive, si puede ser un aporte a la narración, los de su árbol genealógico. Así, todas las acciones que ejecute estarán justificadas por esa historia personal y tendrá más fuerza y más credibilidad para el lector.

En cuanto a la ficha temporal orientativa para la novela, puedes calcular todos los datos referidos a la misma, al tiempo de la historia y del relato, aunque a medida que avances en la escritura los cambies. Por ejemplo, una ficha previa podría ser

la siguiente:

Período en que transcurre la novela: 2 años.

Edad de los personajes principales:

–Hombre A: 38 años.

–Hombre B: 42 años.

–Mujer: 26 años.

Proceso que vive cada personaje (especificar).

Desde cuándo se conocen los personajes entre sí:

–Hombre A y Hombre B: 27 años.

–Hombre A y Mujer: todavía no se conocen. Se conocerán en el segundo capítulo.

–Hombre B y Mujer: 7 meses.

Frecuencia de los encuentros entre los personajes:

–Hombre A y Hombre B: 2 veces por semana, al principio de la novela; 2 veces al mes, después.

–Hombre A y Mujer: casi todos los días.

–Hombre B y Mujer: casi nunca.

Inicio y final de cada capítulo (especificar en qué momento y quién inicia y acaba cada capítulo).

6
Hay un tiempo para todo: tiempos verbales

Una de las posibilidades que otorga la creatividad es poder elegir las palabras que más nos plazcan y producir el mundo que queramos. Pero si además deseamos que también disfrute el lector, debemos conseguir un mundo coherente y original. Para ello, es un factor clave sacar el máximo provecho de los tiempos verbales, conocer los secretos que los caracterizan.

¿Cuántos modos de presente se pueden emplear? ¿Qué aportan determinados tipos de futuro? ¿Qué pasado es típico de la descripción y cuál de la narración?, son algunos de esos secretos.

A cada cual, su lugar

Narrar consiste en contar unos hechos que conducen desde una situación inicial hasta otra final. Implica tiempo. Para expresar éste, se recurre a las formas verbales y a otros procedimientos lingüísticos como adverbios, sintagmas nominales con función de complemento circunstancial de tiempo, proposiciones subordinadas adverbiales temporales, y otras formas que deberías analizar a fondo en un manual de gramática.

El tiempo de la narración está señalizado en el relato por los verbos: son los operadores temporales. Las palabras que clasifican el fluir verbal en presente, pasado o futuro son los verbos. Expresan «lo vivido», «lo que se vive en este momento» y «lo que se vivirá». Presente, pasado y futuro son las tres grandes modalidades que corresponden a las ideas de simultaneidad, anterioridad y posterioridad.

De hecho, «si te lo propones, el tiempo lo pones tú», como dice Jordi Serra, sugiriendo que uno puede dirigir su propio tiempo contra lo que muchos suelen afirmar: que se les escapa, que no les alcanza, que los abruma o los persigue. Tratándose de los verbos y de su uso, la idea es que el tiempo lo pongas tú sin permitir que la narración te domine.

Para ello, te conviene recordar que el pasado es el tiempo más

rico en matices puesto que las acciones ya realizadas pueden tener una consideración más completa o variada que las que se están realizando o las que se van a realizar.

O que la narración en futuro es menos usual y requiere un manejo más profundo de las conjugaciones. En los diálogos, los personajes pueden manifestar lo que tienen pensado hacer más adelante, pero la narración de un hecho que aún no ha ocurrido encierra una mayor dificultad.

A la vez, las modalidades del indicativo y del subjuntivo son opuestas ya que el indicativo responde a criterios de realidad, objetividad y dominancia, mientras que el subjuntivo responde a criterios de irrealidad, subjetividad y subordinación. Por ejemplo, *quiero/ quise* (en el indicativo) se opone a *querría/ quisiera* (en el subjuntivo).

Los tiempos narrativos no son los gramaticales

Un mismo tiempo gramatical puede adquirir un valor diferente en cada relato. El manejo de los tiempos verbales depende principalmente de la intención que tengas para con el hecho narrado.

Después de definir los personajes principales y el posible desarrollo de los hechos, la elección de los verbos es lo que normalmente sigue en el orden de prioridades.

Los tiempos gramaticales o verbales pueden consultarse en cualquier gramática, lo importante es que conozcas la variedad de pasados, de futuros y de presentes, como productores de uno u otro relato.

Desde el punto de vista sintáctico, se distingue entre los llamados «tiempos verbales narrativos o tiempos de la historia» (el imperfecto, indefinido y condicional) y «tiempos del discurso» (presente, perfecto y futuro).

Lo que se cuenta se configura a través de los verbos: imperfecto, pasado, pluscuamperfecto y condicional. Lo que se habla se configura a través de los verbos: pasado compuesto, presente y futuro.

· El presente y el pretérito indefinido permiten indicar la sucesión de acontecimientos.

· El futuro simple y el condicional simple permiten la

anticipación o prospección.

· El pretérito perfecto y el pluscuamperfecto permiten la retrospección.

Emplear un tiempo en lugar de otro de acuerdo con las necesidades concretas de la narración es lo prioritario al plantearte un relato, cuento o novela.

Creadores de atmósfera

Piensas y escribes mediante un tiempo verbal concreto, determinado por lo que quieres transmitir. En consecuencia, la creación de una atmósfera puede provenir en buena medida de los tiempos verbales utilizados, de su coherencia y adecuación a lo que pretendes decir en ese relato.

¿Por qué son creadores de atmósfera?

Sitúan al lector en la historia, como, por ejemplo, la lejanía cronológica de lo narrado o el estado de ánimo de los participantes en los hechos. Los tiempos verbales deben seguir una misma línea y concordar unos con otros para dar a la narración un tono creíble.

La historia avanza gracias al tiempo de la narración. Existen formas de usar los tiempos verbales con propósitos específicos para así producir el clima que necesita esa historia.

Se usa comúnmente el pretérito indefinido para la acción y el pretérito imperfecto para la descripción, con la que, generalmente, la acción se detiene. El uso del presente para contar algo del pasado pretende actualizar un problema o una situación, o dar a los hechos la trepidación y la incertidumbre del presente.

Thomas Mann compara sus novelas con sinfonías y trata de transmitir una concepción cíclica del tiempo, en oposición al cronológico, en *La montaña mágica* .

La atmósfera de *Madame Bovary* , de Gustave Flaubert, es el resultado del juego entre el presente que vive la protagonista, rutinario y sin ilusión, y el futuro, en el que su vida podría cambiar: entre un tiempo cíclico y otro más acelerado, más emotivo.

¿Por qué elegir el pasado, el presente o el futuro?

La elección del tiempo verbal, pasado, presente o futuro, depende de las necesidades del relato y, en consecuencia, del lugar desde donde se necesite contar la historia, de la voz narrativa.

¿Por qué se escribe una narración en pasado?

El tiempo más usado en la narrativa es el pasado en todas sus variantes. ¿Por qué? Tal vez porque es el que permite recurrir al amplio campo de los recuerdos y las evocaciones, distanciarse más de los hechos narrados, y supones que te implicas menos que al usar el presente, por ejemplo.

Lo cierto es que puedes incorporar un espectro mucho más amplio de informaciones narrando desde el pasado. Esta última suele ser, en general, la verdadera razón por la cual se recurre al pasado con mayor frecuencia.

Los matices vienen dados por la manera de usar los participios y demás formas verbales. Narran un hecho que ya ocurrió.

Una forma sencilla de usar el pasado podría ser: *El joven llegó a la estación dos horas después.* Pero se le puede dar diferentes matices con formas más elaboradas, construyendo la frase con los verbos *estar, haber* o *parecer* a modo de auxiliares:

El joven estaba llegando dos horas tarde a la estación. Indica que el pasado es muy reciente, casi galopando sobre el presente.

El joven había llegado a la estación dos horas después. Se trata del mismo pasado, pero matizado de tal manera que el tiempo verbal parece diferir la acción hacia un pasado más remoto de lo normal. Este segundo caso es muy usual cuando la narración requiere un toque nostálgico y se observa mucho en varios pasajes de *Cien años de soledad,* de Gabriel García Márquez.

El joven parecía haber llegado a la estación dos horas después. Se plantea la posibilidad –aunque no la certeza– de que el personaje haya realizado determinada acción.

¿Qué ofrecen las clases de pasado?

Puedes comprobar que el pasado es el tiempo más rico en matices, pues se refiere a las acciones realizadas, normalmente más variadas que las que van a realizarse o se están realizando. Estos matices son los siguientes:

Pasado reciente

Se refiere al momento que acaba de ocurrir o de pasar: *He llegado.*

Pasado puntual

Corresponde a los hechos ya ocurridos en el pasado: *Comí.*

Pasado inacabado

Se refiere a hechos que están ocurriendo en el pasado; sería una especie de presente en el pasado. No señala ni el principio ni el fin de la acción. Es un tiempo relativo: *Comía.*

Pasado relativo

Indica una acción anterior a otra también pasada o alguna determinación temporal de pasado: *Había venido. Hubo salido.*

Sus variantes

Entre los tiempos pasados del modo indicativo, encontramos los siguientes:

Pretérito indefinido

Expresa un tiempo puntual, marca la puntualidad de las acciones. El pretérito indefinido se puede usar para adelantar la narración. Es el tiempo más usado en la narrativa, ya que presenta los hechos como sucedidos y su utilización otorga vivacidad al texto.

Se emplea para expresar una acción realizada y terminada en el pasado sin tener relación con el presente: *Ayer hablé con mis amigos.*

Se opone al pretérito perfecto: *He estudiado* , que expresa una acción que aún no ha terminado para el hablante.

Pretérito imperfecto

Los niños se valen con frecuencia del imperfecto de indicativo para atribuirse los papeles que cada uno ha de desempeñar en el juego: *Yo era la maestra, tú eras el médico* , con un cierto valor de presente o futuro hipotético.

Aporta información complementaria a la principal y se emplea en las descripciones.

Se usa de las siguientes maneras:

· Para describir la situación, es decir, el ambiente en que se

desarrolla la acción o el estado mental y físico del personaje.

· Como apertura: abriendo un relato, en lugar del indefinido: *A esa hora, el tren llegaba a...*

· Como cierre: tras un indefinido o una serie de indefinidos, y con valor de indefinido: *Me dijo que vendría, me amenazó con llegar sin avisar. Y, en efecto, el lunes se asomaba por mi ventana* .

· De conato: enuncia una intención, una acción aún no realizada: *Ya me iba* .

· De cortesía: tiene valor de presente: *¿Qué quería?*

La forma del imperfecto se impone como dominante en más de la mitad de los capítulos de *Baal Babilonia* . Con ella, Fernando Arrabal describe el pasado (Villa Ramiro, entrevista con la madre, recuerdo del padre) marcando de una manera clara su duración subjetiva.

Pluscuamperfecto

Expresa el pasado en el pasado.

Se usa para recordar acciones anteriores a las narradas.

Así, en el cuento *Continuidad de los parques* , de Julio Cortázar, por ejemplo, el pretérito pluscuamperfecto indica que el comienzo de la lectura de una novela que hace el protagonista se realiza en un pasado anterior al del inicio de algún hecho en el que se va a centrar el relato.

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles.

Pretérito anterior

Actúa como el pluscuamperfecto, pero informa de que su acción es inmediatamente anterior a otra: *Nos fuimos cuando hubo acabado la fiesta* .

En el ejemplo de *El vuelo del tigre* , de Daniel Moyano –que encontrarás en la pág 119–, puedes observar el uso metafórico que se le da a esta forma del verbo.

Ejemplo de diferencias entre los dos pasados más usados: imperfecto e indefinido

Observa la diferencia «atmosférica» que produce el pretérito indefinido y el imperfecto, en el ejemplo siguiente que muestra el inicio de un cuento. El primero produce una narración contundente, te permite crear una mayor tensión. El segundo describe, conduce a la distensión.

En pretérito indefinido:

Subió la escalera. Encendió la luz. Cerró las ventanas. Encendió la calefacción. Se desvistió. Apagó la luz. Se metió en la cama. Percibió un fuerte aire helado. Se asustó.

Lo anterior, dicho en pretérito imperfecto, podría ser así:

Subía la escalera. Estaba oscuro. Se sentía cansada. Tenía frío. Su cuerpo le pedía descanso. Un aire helado que la asustaba empezaba a invadir el ambiente.

Evidentemente, el imperfecto tiene un carácter relativo, mientras que el indefinido tiene un carácter absoluto.

Aunque no hay ninguna regla que lo establezca, es más frecuente que la acción secundaria esté desarrollada en imperfecto y la acción principal en pretérito indefinido, como se puede observar en *El semejante* , de Miguel de Unamuno:

Al salir le rodeó una tropa de chicuelos: uno le tiraba de la chaqueta, otro le derribó el sombrero, alguno le escupió y le preguntaban: «¿Y el tonto?».

El que tira la chaqueta pasa a un segundo plano. El que derriba el sombrero y escupe permanecen en un primer plano. La acción que realiza: «le tiraba de la chaqueta», es imperfectiva, se mantiene y no necesita terminar para ser completa. Sin embargo, las acciones: «le derribó el sombrero, alguno le escupió», son acciones perfectivas, es decir, completas, terminan de una vez.

* * *

El imperfecto detiene la acción del cuento y la desplaza del primer plano al segundo. Indica, por lo tanto, que la acción principal ha finalizado, y puede emplearse como conclusión o ruptura.

Imagina distintas fases del pasado a partir de sus usos; escribe combinando varios tiempos verbales en un mismo texto y observa el efecto rítmico conseguido.

¿Por qué se escribe una narración en presente?

Si usas el presente, es posible que tu narración parezca más ágil, pero tendrás que contar sólo lo que el personaje vive en ese momento: por tanto, te restringe la información.

El presente no sólo se utiliza para lo que es único, actual o inmediato, sino también para lo contrario: lo permanente y lo absoluto: *Creo en Dios* .

Debes tener en cuenta que la actualidad es el flujo informe de cuanto sucede. El presente, en cambio, es una construcción.

Puedes usar la narración en presente cuando desees conseguir un equilibrio entre lo que estás narrando o el tiempo de lo narrado y el tiempo del lector al que, de esta manera, «haces participar» más de la acción. Es como si proyectaras una película ante sus ojos. De hecho, así lo emplea Marguerite Duras, en *Destruir* , dice:

Tiempo nublado.

Los ventanales están cerrados.

Desde el lugar que él ocupa en el comedor no se puede ver el parque.

Ella, sí, ella ve, ella mira. Su mesa toca el borde de los ventanales.

A causa de la luz molesta entrecierra los ojos. Su mirada va y viene. Otros clientes también miran esos partidos de tenis que él no ve.

Él no ha pedido que le cambien de mesa.

Ignora que la miran.

Esta mañana llovió hacia las cinco.

Hoy las pelotas rebotan en un tiempo blanco y pesado. Ella lleva un vestido de verano.

Delante de ella está el libro. ¿Empezado después de que él llegara? ¿O ya antes?

Cerca del libro hay dos frascos de píldoras blancas. Las toma en cada comida. A veces abre el libro. Luego lo cierra casi enseguida.

Mira el tenis.

En otras mesas otros frascos, otros libros.

Los cabellos son negros, grises, negros, lisos, no son hermosos, secos.

El presente produce una serie de matices que debes considerar al incluirlo en un texto. Los matices proporcionan una información más al relato, por lo tanto, te conviene dominarlos. Son los siguientes:

· Durativo.

Refiere un hecho puntual que persiste en el tiempo, dura desde antes de nombrarlo, durante, y después: *La playa muestra los estragos del huracán.*

· Habitual.

Refiere un hecho que ocurre en forma habitual. La acción viene del pasado y continúa en el futuro: *Éste es el amante de mi vecina.*

· Gnómico.

Tiene algo de durativo y de habitual. Generalmente aparece en aforismos, máximas, definiciones o refranes: *Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija.*

· Histórico.

El presente funciona con valor de pretérito.

Se usa para hacer más vivos los relatos ya que acerca, ficticiamente, el tiempo pasado al actual, evitando así la monotonía de la forma pretérita.

Aproxima los acontecimientos al receptor. Aunque el hecho haya ocurrido hace mucho tiempo, la narración en presente involucra directamente al lector. Suele leerse en textos con frases como ésta:

Los pobladores se esconden tras las murallas ocultándose de los soldados extranjeros que los toman como rehenes.

· Presente por futuro.

Con este matiz, al presente se le da un valor de futuro.

Generalmente, va precedido de adverbios o locuciones adverbiales: *enseguida, ahora mismo, dentro de poco...:*

Enseguida voy/ Ahora mismo lo encargo .

Mañana voy a analizar las cláusulas.

Cuenta con las siguientes posibilidades:

1. Interrogativo

Cuando se pide permiso o se solicita algo, se excluye el futuro: *¿Quieres un café?*

Cuando el hablante se pregunta algo a sí mismo: *¿Para qué estoy aquí?*

2. Imperativo

Cuando se produce un mandato: *Cuando él llegue, tú te marchas.*

> Reflexiona sobre la posibilidad de incluir varios usos del presente en un texto y probarlo, además, en distintos textos breves para observar el efecto conseguido.

¿Por qué se escribe una narración en futuro?

La narración en futuro es menos usual y requiere un manejo más complejo de las conjugaciones. Designa una acción que no se ha realizado ni se está realizando, sino que ha de realizarse. Puede implicar idea de conjetura, de posibilidad, de incertidumbre y de inseguridad.

El futuro también engloba una serie de matices que no debes olvidar al producir un texto, entre ellos, los siguientes:

· Futuro neutro.

Es el tiempo en que el hablante manifiesta las acciones con ambigüedad, es un tiempo indefinido: *Estudiarás.*

· Futuro conjetural.

Comprende dos aspectos:

1. Sirve para expresar la conjetura o la posibilidad en el tiempo presente; se trata de dar a entender que el cálculo que se expresa es sólo aproximado: *Serán las diez.*
2. Indica la probabilidad de que haya ocurrido una acción y, para ello, puede trasladarse al pasado: *¿Habrá llegado?*

· Futuro sugerente.

Indica distintas actitudes:

· Cortesía: *¿Podrá darme fuego?*

· Atenuación: *No le ocultaré que estoy enfadado.*

· Incertidumbre o misterio: *¿Quién llamará a estas horas?*

· Futuro obligativo.

Toma un matiz imperativo e indica obligación. También se emplea para canalizar estados como la agresión, la venganza, la agresión:

Traerás escrita cien veces la palabra «perdón».

¿Te callarás de una vez?

¡Me las pagarás!

· Futuro condicionado.

Se presenta condicionado a otra situación:

Cantaría, pero...

Te acompañaría...

· Condicional simple.

Indica ac*ciones futuras respecto de lo narrado: Pensé que ella podría sacarle lo que quisiera.*

El inic io de *Las cosas* , de Georges Perec, nos muestra cómo se halla el deseo contenido en el condicional:

La mirada, primero, se deslizaría por la moqueta gris de un largo pasillo, alto y estrecho. Las paredes serían armarios empotrados de madera clara, cuyos herrajes de cobre brillarían.

> Si te remites constantemente, y por hábito, al pasado en un texto narrativo, considera la posibilidad de encararlo desde el futuro. Averigua el valor de cada uso del verbo. Analiza por qué cuentas el relato en presente y no en pasado, o trata de no recurrir, por hábito, al pretérito indefinido.

Jugar con los tiempos

Sin duda, es conveniente alterar lo previsible en un relato. Puedes buscar caminos para huir del tópico, del estereotipo, de las reiteraciones innecesarias, y así, trastocar el relato o invertirlo.

Para ello, explora las posibilidades de los tiempos verbales y consigue que provoquen más resonancias que las normales, y no

le temas a la invención.

Te conviene probar distintos tiempos, y las posibilidades de juego serán más amplias.

Entre algunos de los múltiples ejemplos que la literatura ofrece, te mostramos los siguientes:

· La transgresión del uso habitual de los verbos.

Se puede desarollar una situación narrativa mediante un uso no habitual de los verbos. Así lo hace Daniel Moyano, en *El vuelo del tigre* . Emplea el verbo *haber* como si fuera cualquier otro verbo y no un auxiliar; lo conjuga de distintas formas y consigue crear, en este caso, un interrogatorio de los represores a los habitantes de una casa dentro de una ciudad sitiada por ellos. De este modo, logran demostrar que reprimen porque ése es su fin y no porque haya razones para ello.

¿Hubiste lo que hubo o habías de haber lo que ya había? No hube lo que había, yo no he. Ah, pero entonces había, hubo. ¿Por qué negaste entonces que había lo que hubo? Queda claro que hubiste de tocar, o sea que tocaste. Yo no toqué, no había. Mentiras, falsedades, dijiste recién que no hubiste lo que había, o sea que hubo. Yo no sé lo que hubo, pero yo no hube. No hubiste porque habías habido. Poco a poco van aclarándose las cosas. ¿Hubiste habido sí o no? No, no hube habido ¿Habrías habido o habías habido? Quiero respuestas claras. No, yo no habría habido. Caramba, no habrías habido si qué. No habrías habido si no hubiera habido lo que hubo, es decir, lo que haya habido. No señor, yo no hube lo que haya habido, yo no sé nada del hubiese habido. Vamos, hubiste de haber habido lo que hubo si hubo de haber habido lo que había. ¿Hubieres habido lo que hubiere habido? ¿Haste hubido? ¿Huste? ¿Histe? ¿Habiste hubido? ¿Habreste hubido hayendo? No, yo no hi, yo no hu. Entonces también hubes lo que haya hayido, y esto pone las cosas peor, porque entonces quiere decir que hubriste, hubraste, hayaste, histe. Conque histe, ¿nok?, son bultos, cicatrices.

· Acumular el sentido emotivo en los verbos.

En *Tiempo de silencio* , Luis Martín Santos lo hace en un monólogo interior cargado de emoción, en el que predominan los verbos:

Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste.

¿Por qué dices tú? –Yo.

No pensar. No pensar. No pensar. Lo que ha ocurrido, ha ocurrido. No pensar. No pensar tanto. Quedarse quieto. Apoyar la cabeza aquí. Se está bien. Se está bien aquí apoyado, sin pensar, se pueden cerrar los ojos o es lo mismo tenerlos abiertos. Es lo mismo. Si se abren los ojos se ven las sirenitas. Con el hierro pequeño del cordón del zapato de uno al que se olvidaron de quitárselo se puede dibujar en la pared rascando poco a poco la cal. Se rasca despacio porque hay todo el tiempo necesario.

Observamos que el autor recurre a las siguientes formas verbales:

Pretérito indefinido: lo que ya ocurrió («mataste»).

Pretérito imperfecto: la descripción del hecho («estaba»).

Presente: el momento del monólogo («dices»).

Infinitivo: la concreción de algo permanente («no pensar»).

Pretérito perfecto: algo que acaba de pasar («ha ocurrido»).

Gerundio: el momento de distensión («rascando»).

· Explotar a fondo el sentido de un verbo.

Georges Perec, en *Pensar/Clasificar* , te permite notar la precisión que cada verbo (como cada vocablo) te proporciona, sus usos particulares y específicos, a la vez que sugiere una segunda lectura gracias a la parodia que consigue con el juego:

Si paso ante el edificio donde resido, puedo decir «vivo allí» o, con mayor precisión, «vivo en el primer piso, al fondo del patio», si deseo dar un giro más administrativo a esta declaración, puedo decir «vivo en el fondo del patio, escalera C, puerta del frente».

Si estoy en mi calle, puedo decir «vivo allá, en el número 13» o «vivo en el número 13» o «vivo en el otro extremo de la calle» o «vivo al lado de la pizzería».

Si en París alguien me pregunta dónde vivo, puedo escoger entre muchas respuestas. No podría decir: «vivo en la calle Linné», salvo si supiera que mi interlocutor conoce la calle Linné; con más frecuencia tendería a precisar la situación geográfica de dicha calle. Por ejemplo: «vivo en la calle Linné, al lado de la clínica Saint-Hilare» (bien conocida por los taxistas) o «vivo en la calle Linné, que está en Jussieu» o «vivo en la calle Linné, al lado de la Facultad de Ciencias» o bien «vivo en la calle Linné, al lado del Jardin des

Plantes» o incluso «vivo en la calle Linné, a poca distancia de la mezquita» En circunstancias más excepcionales, podría decir incluso «vivo en el quinto» o «vivo en el quinto distrito» o «vivo en el Barrio Latino» e incluso «vivo en la Rive Gauche».

Creo que en cualquier parte de Francia (aunque no fuera París ni sus intermediaciones) me comprenderían si dijera «vivo en París».

También podría decir «vivo en la capital» (creo que jamás lo dije), y nada me impide imaginar que también podría decir «vivo en la Ciudad Luz» o «vivo en la ciudad que otrora se llamaba Lutecia», aunque eso se parece más al principio de una novela que a una indicación domiciliaria.

En cambio, corro un gran riesgo de no ser comprendido si digo cosas como «vivo en los 48º 50 de latitud norte y los 2º 20 de longitud este» o «vivo a 890 kilómetros de Berlín, a 2600 de Constantinopla y a 1444 de Madrid».

Experimenta reemplazando un tiempo verbal por otro, una vez escrito el relato, para comparar los efectos resultantes.

Los verbos en una novela

Si estás escribiendo una novela, puedes recurrir a distintos mecanismos para trabajar el tiempo. Los tiempos verbales pueden usarse independientes o combinados, tal como lo hace Javier Marías en su novela *El hombre sentimental* . En ella que utiliza una «narración hipotética» que se desliza hacia el presente de indicativo para producir la sensación de que lo que el narrador relata es tanto lo que sucedió en el pasado como lo soñado la noche anterior:

Durante breve tiempo, sin abusar: aquello a lo que tantos novelistas echan mano enseguida para conseguir un rápido (y a mi parecer fácil) efecto de inmediatez o vivacidad o veracidad yo no podía permitírmelo más que en un momento dado –en el que no lo necesitaba para lograr esa inmediatez ni esa vivacidad ni esa veracidad habituales, sino para que lo supuesto o imaginado resultara o apareciera como cierto–, y debía emplearlo con sumo cuidado. Más aún cuando la utilización de ese tiempo verbal en una lectura reciente me había hecho el efecto opuesto al quizá deseado por el autor .

La narración hipotética comienza cuando el protagonista se

pregunta acerca de la vida conyugal de dos de los personajes, el banquero Manur y su mujer. El pasaje empieza con un «quizá» de posibilidad o duda:

Quizá los ojos de color cognac del banquero de Flandes se abrieran instantáneamente al oír el ruido de la llave en la cerradura, o aun antes, al presentir en su duermevela de espera los pasos mínimos de la esposa por el pasillo alfombrado; quizá (...) viera cómo Natalia dejaba la chaqueta y el bolso en una butaca, pasaba al cuarto de baño y luego (...) se desvestía para meterse en la cama de matrimonio.

El tiempo verbal cambia después de varias líneas y pasa a un condicional entre interrogantes:

¿Cómo entraría Natalia Manur en la habitación de lujo? ¿A oscuras (...)? ¿O acaso haría todo el ruido del mundo (...) y encendería cien luces, para disfrutar de la visión negada durante todo el día, la del marido ausente y amado y echado de menos (...)?

Se produce aún otro cambio verbal, antes de que cambie al presente de indicativo. El tiempo siguiente es el futuro conjetural:

«Hola», dirá quizá ella. Él estará ya acostado, con esas gafas hipotéticas puestas, que le enmascaran los rasgos plebeyos y le suavizan la mirada hiriente. «¿Qué tal te ha ido hoy todo? ¿Todo bien» «¿Los negocios como es debido?»

Después de la pregunta pasa al presente de indicativo, que permanecerá durante varias páginas:

(...) Manur se baja los lentes sin llegar todavía a quitárselos y (...) no contesta inmediatamente. Parece más viejo con las gafas asomadas a la nariz (...).

Abandona el pretérito indefinido y el imperfecto, y los sustituye por tiempos conjeturales; pero para llegar al presente lo hace de una manera casual. Lo usa allí donde no tiene más remedio que emplearlo. O sea, el presente aparece después del diálogo de Natalia Manur, que además es un diálogo que no va señalado por guión y punto y aparte, sino por comillas y punto seguido.

Marías lo hace una segunda vez cuando, al final de la novela, ya sabemos que Manur ha muerto, tanto hace cuatro años, como en el sueño tenido por el narrador protagonista. El narrador fantasea, o imagina, o supone cómo fue el momento

en que Manur se disparó.

Empieza con conjeturas:

Puede que Manur llegara cansado a su habitación al empezar al declinar la tarde (...) Puede que tras permanecer tumbado durante diez o quince minutos encendiera (...) y mirara la televisión a solas (...) Puede que aquella tarde o noche no ofrecieran concursos ni partidos de fútbol (...)

Entonces, pasa al futuro conjetural:

Pero quizá no haya llegado a cambiarse de ropa ni a ponerse una bata, porque en ese armario habrá visto, como yo he visto en los de mi casa, muchos de los vestidos dejados atrás por Natalia Manur (...).

Y en el siguiente párrafo pasa del futuro conjetural al presente de indicativo:

Quizá Manur habrá tocado esos vestidos con sus dedos un poco gordos, a lo mejor los habrá besado con sus abultados labios o habrá restregado su rostro de facciones bastas contra las telas olorosas e inertes, y un poco de barba (debe repasársela al anochecer, si sale) impide que éstas se deslicen suavemente sobre sus mejillas. Manur ve caer la tarde: abre el balcón para ver mejor la manera en que cae la tarde.

En este caso, el presente también aparece de forma casual.

En el párrafo anterior, lo introdujo mediante una frase hecha: «como es debido». En este segundo caso, lo introduce mediante la inserción de un paréntesis que hace referencia a una costumbre: «debe repasársela al anochecer, si sale».

7
Los «comodines»

Tal como la palabra indica, los comodines se usan por comodidad, facilitan la tarea y permiten señalar un momento con exactitud. Pero eres tú (y tu narrador) el que debe darles el valor adecuado, no usarlos por usarlos ni usarlos mal.

Muchos para escoger

Si en un relato indicas: «Al día siguiente», «El lunes», «Un año después», por ejemplo, ¿sabes fehacientemente que es al día siguiente, que es un lunes, que es justo un año después, o lo expresas en forma espontánea? ¿Por qué no «Tres días más tarde», «Un martes» o «Cinco años después»?

Nada es porque sí en un relato, el lector registra y calcula todo. Cada marca temporal cumple una función que se procesa en el conjunto. Cambia la historia si cambian los indicadores. No lo olvides.

Expresan presente: *Ahora, hoy*

Expresan pasado (o anterioridad): *Ayer, anteayer, entonces, por ese entonces, en aquella ocasión, antes, anoche, hace..., la víspera, etc.*

* * *

Expresan futuro (o posterioridad): *Después, después de que, más adelante, más tarde, mucho después, tras, luego, mañana, pasado mañana, dentro de, el próximo* .

Expresan simultaneidad: *Cuando, durante, mientras, entre tanto, a la vez, al mismo tiempo, simultáneamente, mientras tanto, ya.*

Expresan anticipación o persistencia: *Aún, todavía, siempre.*

Expresan negación: *Nunca, nada, jamás.*

¿Qué se consigue con los «comodines»?

Se pueden usar combinados entre sí, como puedes ver en los siguientes ejemplos:

Hoy, mañana, pasado mañana

El primer párrafo de *El extranjero,* de Albert Camus, está contenido entre los datos: hoy, mañana, pasado mañana:

Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: «Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias». Pero no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer.

El asilo de ancianos está en Marengo, a ochenta kilómetros de Argel. Tomaré el autobús a las dos y llegaré por la tarde. De esa manera podré velarla, y regresaré mañana por la noche. Pedí dos días de licencia a mi patrón y no pudo negármelos ante una excusa semejante. Pero no parecía satisfecho. Llegué a decirle: «No es culpa mía». No me respondió. Pensé entonces que no debía haberle dicho esto. Al fin y al cabo, no tenía por qué excusarme. Más bien le correspondía a él presentarme las condolencias. Pero lo hará sin duda pasado mañana, cuando me vea de luto. Por ahora, es un poco como si mamá no estuviera muerta. Después del entierro, por el contrario, será un asunto archivado y todo habrá adquirido aspecto más oficial.

Nadie, nunca, nada

La contundencia de estas tres negaciones se evidencia puesto que más de un escritor las ha escogido en el comienzo de su novela. Abren una expectativa: el lector se pregunta si realmente será «nada» y «nunca» y, en consecuencia, continúa la lectura.

Javier Marías utiliza esta tríada en *Mañana en la batalla piensa en mí* , y ello le permite reforzar la oposición entre muerte-vida:

Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda. Nadie piensa nunca que nadie vaya a morir en el momento más inadecuado a pesar de que eso sucede todo el tiempo, y creemos que nadie que no esté previsto habrá de morir junto a nosotros.

Antonio Muñoz Molina empieza *Carlota Fainberg* con la siguiente frase:

–Yo ya no creo que vuelva nunca a Buenos Aires.

Natalia Ginzburg empieza también con «no» y «nunca» su obra *La ciudad y la casa* :

Querida Lucrecia:

No creo que volvamos a vernos nunca más. Creo que ayer fue la última vez. Te dije que tal vez fuera a visitarte el próximo sábado a Monte Fermo, pero al final no creo que vaya.

Un ejemplo más. Es Siri Hustvedt en *Todo cuanto amé* , donde también utiliza el tiempo y el «nunca» en el primer párrafo de la novela:

Ayer encontré las cartas de Violet a Bill. Su dueño las tenía escondidas entre las páginas de uno de sus libros, y al abrirlo cayeron al suelo. Hacía años que sabía de su existencia, pero ni él ni ella me habían hablado nunca de su contenido.

> No recurras siempre a los mismos comodines temporales. Consulta la lista anterior y tal vez descubras un modo más exacto o más sugerente de decir lo mismo.

8
Probar, reflexionar, corregir

Tres operaciones ineludibles para el escritor: probar (para comprobar); reflexionar (para decidir) y corregir (para conseguir un acabado inmejorable).

El tiempo es un elemento clave en este proceso, que tiene su dificultad. Encáralo con convicción.

Prueba: variaciones a la hora de contar

Es posible que, de forma mecánica, escribas tu relato en un tiempo verbal o desde un enfoque determinado, sin recordar que hay otros y sin reparar en que usando algún otro, podrías lograr mejores resultados.

Siempre te conviene experimentar.

Supongamos que has empezado a escribir a partir de lo que es, o sea, aseverando y en tiempo presente: *Llega ese lunes y pregunta por la casa de su antiguo novio.*

Entonces, prueba algunas otras formas de decirlo que, seguramente, te descubrirán nuevas informaciones, nuevos sentidos de la misma idea. En suma, parte de la historia cambiará y tal vez te aporte un nuevo sesgo más enriquecedor.

Estas variantes podrían ser las siguientes:

Lo que fue: *Llegó ese lunes y preguntó por la casa de su antiguo novio.*

Lo que podría haber sido: *Podría haber llegado ese lunes y preguntar por la casa de su antiguo novio.*

Lo que será: *Llegará ese lunes y preguntará por la casa de su antiguo novio.*

Lo que pudo haber sido: *Llegó ese lunes, pero no preguntó por la casa de su antiguo novio.*

¿Cuántas otras variaciones se te ocurren?

Observa qué pasa si cambias el tiempo del siguiente fragmento de *El Pabellón de Oro* , de Yukio Mishima:

Un viernes por la noche empezó a nevar y estuvo nevando sin interrupción durante todo el sábado. Desde antes de que acabaran las clases de la mañana, yo no hacía más que soñar con el regreso para ver el Pabellón de Oro bajo la nieve.

Por la tarde seguía nevando. Tal como iba, con mis botas de caucho y mi cartera escolar en la espalda, abandoné el Paseo de los Turistas y fui hasta el borde del estanque. La nieve caía uniforme y rápida. Yo hice una cosa que me gustaba hacer de niño: abrir la boca bajo el cielo.

Los cambios:

1.

Un viernes por la noche empieza a nevar y está nevando sin interrupción durante todo el sábado. Desde antes de que acabaran las clases de la mañana, yo no hago más que soñar con el regreso para ver el Pabellón de Oro bajo la nieve.

Por la tarde sigue nevando. Tal como voy, con mis botas de caucho y mi cartera escolar en la espalda, abandono el Paseo de los turistas y voy hasta el borde del estanque. La nieve cae uniforme y rápida. Yo hago una cosa que me gustaba hacer de niño: abrir la boca bajo el cielo.

2.

Un viernes por la noche empezará a nevar y estará nevando sin interrupción durante todo el sábado. Desde antes de que acaben las clases de la mañana, yo no haré más que soñar con el regreso para ver el Pabellón de Oro bajo la nieve.

Por la tarde seguirá nevando. Tal como iré, con mis botas de caucho y mi cartera escolar en la espalda, abandonaré el Paseo de los Turistas e iré hasta el borde del estanque. La nieve caerá uniforme y rápida. Yo haré una cosa que me gustaba hacer de niño: abrir la boca bajo el cielo.

- ¿Qué diferencias notas?
- ¿En qué crees que cambia la atmósfera?
- ¿Cómo te resulta el personaje visto desde uno u otro punto de vista?
- ¿Cuál de las tres variantes lees con más interés?

Reflexiona

Reflexionar acerca del factor tiempo en la escritura te permite plantearte cómo enfocar el texto sabiendo que la manipulación del tiempo otorga ciertas libertades, a la vez que establece condiciones.

* * *

En la creación literaria coinciden todas las perspectivas temporales posibles. El tiempo de la ficción transgrede la lógica y la sucesión cronológica de los hechos e incorpora el tiempo psicológico.

El tiempo narrativo es el resultado de adaptar las diferentes perspectivas temporales a las necesidades del relato; pero ello teniendo en cuenta el orden, la duración, la frecuencia y la mirada del narrador.

Se puede manipular el tiempo de un relato como mejor convenga para conseguir la máxima eficacia narrativa. El relato se puede enfocar hacia el pasado y también hacia el futuro.

Los operadores temporales, los tiempos verbales y las visiones del narrador permiten configurar el proceso y expresar el presente, el pasado y el futuro; también la anterioridad, la posterioridad, la anticipación, la permanencia y el tiempo indefinido. Así, un relato puede presentar información retrospectiva o prospectiva y su duración puede acelerarse o desacelerarse, como hemos visto.

La visión del narrador adapta el tiempo a las necesidades del relato, lo cual da lugar a la narración ulterior, anterior, simultánea e intercalada.

Entre las transgresiones temporales más comunes que afectan al orden y la velocidad de la narración figuran el entrecruzamiento, la simultaneidad, la coincidencia, la reiteración y la detención.

Mediante referentes temporales cobran sentido o se caracterizan los personajes, los hechos, los espacios y los objetos, así como sus respectivas interrelaciones.

Cualquier referente temporal puede convertirse en núcleo temático de un relato. También funcionan con eficacia como indicios.

Para cada tiempo, una necesidad

Es necesario emplear un tiempo en lugar de otro de acuerdo a necesidades concretas de la historia que narras. Los tiempos narrativos no son coincidentes con los gramaticales. El mismo tiempo gramatical cobra un valor diferente en cada relato.

Observa el orden de los acontecimientos. Si el principio, medio y final de tu relato coincide con el orden lógico de los sucesos de la vida (por ejemplo, a la acción de despertarse le siguen las de levantarse, lavarse los dientes, etc.), verifica si dicha lógica es necesaria.

Pregúntate si el relato crece variando dicho orden, rompiendo la cronología que imita la vida.

Controla si las alteraciones en el orden (inversiones, anticipaciones); las alteraciones en la duración (elipsis, condensaciones, demoras narrativas) y las alteraciones en la frecuencia (repeticiones y escenas vistas desde diferentes puntos de vista) son las más adecuadas para tu texto o te conviene hacer algunos cambios.

Observa si el tiempo narrativo que has empleado provoca algún efecto o contribuye a la creación de una atmósfera armónica: inquietud, calma, etc., y si ése es el efecto o el clima que necesita tu relato.

* * *

No abuses del gerundio, que puede ser simple (*saliendo, dando*) o compuesto (*habiendo estudiado*). Úsalo para expresar una acción simultánea a la acción principal (*me fatigo subiendo escaleras*) o anterior a ella (*subiendo escaleras, llegaré al cielo*). Pero trata de evitar el gerundio de posterioridad, el que es ulterior a la acción principal (*estuve en el campo, recogiendo flores*). En este caso, y en casos similares, conviene decir: *recogí* en lugar de *recogiendo* .

No abuses de los tópicos, de los estereotipos, de reiteraciones vacías de sentido o innecesarias como *en ese momento…* , de la cual suelen abusar los principiantes.

No abuses de la voz pasiva. Son muchos los escritores que recomiendan evitar el uso de la voz pasiva.

Algunas preguntas convenientes

· ¿Mi relato comienza en el momento adecuado de la vida del

personaje o debería empezar la narración en otro momento?

· ¿El lapso de esa vida desarrollado en el texto es el adecuado?

· ¿Las elipsis, explícitas o implícitas, lo son?

· ¿Hay, acaso, un exceso de información no pertinente? ¿O, por el contrario, falta información que yo sé, pero no desarrollo?

· ¿A qué estructura me lleva el orden temporal que elegí?

· ¿Dicha estructura da cuenta de lo que pretendo decir con esta historia para la cual elegí este personaje o me conviene probar una estructura diferente?

· ¿Estoy empleando el punto de vista más adecuado?

· ¿Las reiteraciones de palabras refuerzan la historia o sobran, resultan innecesarias?

· ¿El lenguaje, en general, y el referido a los aspectos temporales, en especial, es rico, significativo, claro y preciso?

9
El tiempo es el protagonista

Así como alguien ha dicho que el tiempo es un juez insobornable que da o quita la razón, otros lo han citado desde diversas perspectivas que aportan ideas o abren caminos nuevos.

Sólo el tiempo nos separa de la muerte.

ERNEST HEMINGWAY

Con veinte años todos tienen el rostro que Dios les ha dado; con cuarenta el rostro que les ha dado la vida y con sesenta el que se merecen.

ALBERT SCHWEITZER

El tiempo saca a la luz todo lo que está oculto y encubre y esconde lo que ahora brilla con el más grande esplendor.

HORACIO

Nunca pienso en el futuro. Llega pronto.

ALBERT EINSTEIN

El tiempo es una imagen móvil de la eternidad.

PLATÓN

El mejor profeta del futuro es el pasado.

JOHN SHERMAN

No existe en el mundo nada más poderoso que una idea a la que le ha llegado su tiempo.

VÍCTOR HUGO

Los primeros cuarenta años de vida nos dan el texto; los treinta siguientes, el comentario.

ARTHUR SCHOPENHAUER

Cuán insensato es el hombre que deja transcurrir el tiempo estérilmente.

GOETHE

Tómate tiempo para deliberar, pero cuando llegue la hora de la

acción deja de pensar y actúa.

Andrew Jackson

El tiempo no es sino el espacio entre nuestros recuerdos.

Henri-frédéric Amiel

Solamente aquel que construye el futuro tiene derecho a juzgar el pasado.

Friedrich W. Nietzsche

Más vale una palabra a tiempo que cien a destiempo.

Miguel De Cervantes

Un minuto que pasa es irrecuperable. Conociendo esto, ¿cómo podemos malgastar tantas horas?

Gandhi

Se dice que el tiempo es un gran maestro; lo malo es que va matando a sus discípulos.

Héctor Berlioz

Perdí el tiempo y ahora el tiempo me pierde a mí.

William Shakespeare

El futuro nos tortura y el pasado nos encadena. Es por eso que el presente se nos escapa.

Gustave Flaubert

Edición en formato digital: febrero de 2015

Baixada de Sant Miquel, 1 bajos
08002 Barcelona

Diseño de la cubierta: Alba Editorial, S.L.U.

ISBN: 978-84-9065-103-2

Depósito legal: B-7.076-15

Conversión a formato digital: Abogal

www.albaeditorial.es

ALBA

Alba es un sello editorial que desde 1993 ha emprendido una labor de recuperación de literatura clásica (Alba Clásica y Maior), así como de ensayo histórico, literario y memorísticos (Colección Trayectos). Asimismo, merece una especial mención la colección Artes Escénicas, dedicada a la formación de actores y la colección Fuera de Campo conocida por la publicación de textos de formación cinematográfica y literaria en todos sus ámbitos. También destacan sus originales y vistosos libros de cocina, así como sus Guías del escritor destinadas a aficionados y profesionales de la escritura. Por todo ello le fue concedido el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial, 2010. En 2012 ha incorporado a su catálogo dos nuevas colecciones, Contemporánea (dedicada a la ficción de hoy) y Rara Avis (clásicos raros de los siglos XIX y XIX).

Consulta www.albaeditorial.es

Alba Editorial, s.l.u. Baixada de Sant Miquel, 1 bajos 08002. Barcelona

T. 93 415 29 29 F. 93 415 74 93

info@albaeditorial.es